Marina Azahua

Retrato involuntario

El acto fotográfico
como forma de violencia



Marina Azahua

RETRATO INVOLUNTARIO

El acto fotográfico como forma de violencia



Índice

Para Lili

A Zhora Gacem,
Bessadie Hamid Turkie,
Cherid Barkaoun,
Meriem Sudani,
Zohra Laamouri,
y todas las demás
cuyos nombres se han perdido

La Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado.

Roland Barthes

Agradecimientos

Agradezco profundamente a todas las personas que leyeron, corrigieron y comentaron estos textos en sus distintas etapas de gestación; gracias a sus críticas, observaciones y generosidad este es un mejor libro de lo que jamás podría haber sido.

Retrato involuntario

Uno no toma una fotografía, uno la hace.
Ansel Adams

Antes de huir al bosque, el autor estadounidense J.D. Salinger publicó en la revista *The New Yorker* un último texto el 19 de junio de 1965. Catorce años antes, la aparición de *El guardián en el centeno* había desatado un largo aplauso de reconocimiento que aún perdura. Pero poco tiempo después de fincarse como uno de los escritores estadounidenses más importantes de su tiempo, Salinger decidió dejar el mundo y recluirse en el poblado de Cornish, New Hampshire, donde vivió hasta su muerte a los noventaiún años. Dio su última entrevista en los años ochenta, y a partir de entonces se negó a dar ninguna señal de vida. No volvió a publicar un solo texto. No volvió a salir a la luz. Pero muchos fueron a buscarlo.

Cientos de enamorados de Holden Caulfield, aquel adolescente cínico pero esperanzado, que protagoniza *El guardián en el centeno*, cuentan las aventuras que vivieron con el único objetivo de tocar a la puerta de Salinger. Se dice que a veces los recibía y les daba algún consejo; muchos no se atrevieron a llegar hasta ahí y se complacían con dejar una emotiva carta en el buzón. *Yo me sentía como Holden Caulfield. Su libro me cambió la vida.* Ante la adulación el autor sólo se escondía más. Sus vecinos parecen haberle tenido gran fidelidad, pues pocos turistas literarios obtuvieron de ellos indicaciones para llegar hasta su hogar. Aun así, muchos lo lograron. Siempre había uno a quien se le soltaba la lengua, y las instrucciones exactas para llegar a la casa Salinger, con el granero cercano y la barda alta, llevan décadas pasándose sigilosamente de boca en boca.

A partir de los años sesenta se produjeron más fotografías de la

vereda que sube hasta la propiedad del escritor, de la fachada de su casa, del granero que está enfrente, de su buzón de correos, de su perro, sus coches y la barda de su terreno, que de él mismo. Parte del ascetismo de Salinger se sustentó en no revelarse físicamente ante el mundo. Le rehuía a la publicación de su imagen de manera obsesiva. El retrato del autor que apareciera en la solapa de la primera edición de su primera novela —producido por Lotte Jacobi en 1950— es posiblemente uno de los últimos que permitiera de su persona. En él se mira a un joven galante, de cabello relamido, portando un saco de tweed, corbata oscura, chaleco negro y barbilla pronunciada. Cada uno de sus ojos parece mirar en una dirección diferente, pero se le ve seguro de sí mismo, quizás incluso satisfecho.

Al esconderse, Salinger provocó el deseo de la mirada que lo buscaba. Una imagen suya llegó a valer grandes cantidades de dinero, incluso veinte años después de su desaparición. La consecuencia fue que no pocos fotógrafos intentaron atraparlo. Ted Russell, en septiembre de 1961, logró capturar una imagen suya dando un paseo en los lindes de su casa. En el primer plano quedó la mancha del árbol tras el cual se escondió el fotógrafo. En ese mismo viaje, Russell captó al perro blanco de Salinger asomándose por debajo de la barda, el buzón con su nombre sobre la carretera polvosa, y dos automóviles estacionados afuera de su propiedad: una camioneta Toyota y un Borgward modelo Isabella de los años sesenta, deportivo, cuya manufactura alemana en pocos años se volvería mexicana. Las fotografías de la casa de Salinger parecían suplir, en el imaginario colectivo, al retrato mismo de su persona. Pero la imagen de una barda sólo incita al observador a querer saber qué hay detrás.

En 1988 Salinger tenía sesenta y nueve años cuando los paparazzi Steve Connolly y Paul Adao lo cazaron por varios días hasta que lograron fotografiarlo mientras salía del supermercado. Y digo «cazaron» porque fue con ese verbo que la prensa definió, una y otra vez, el logro de Adao y Connolly. El diario *The Telegraph*, el 22 de abril de 1988, publicaría con el encabezado *Hunters and the hunted*, «Los cazadores y el cazado», un artículo que detallaba cómo a lo largo de seis días los fotógrafos asediaron al autor de *Franny y Zooey*. El rostro «raramente visto» de Salinger, captado por la cámara de Adao, apareció en la primera plana del *New York Post* en abril de ese año. *The Telegraph* informaba que el fotógrafo recibió «grandes cantidades de dinero» por las imágenes que logró robarle al autor.

El diario *The Lewiston Journal*, del estado de Maine, señalaba el 23 de abril del mismo año, que el primer encuentro entre los fotógrafos y el autor sucedió afuera de la oficina postal. «Él inmediatamente comenzó a cubrirse y corrió hacia su auto», dice Adao en entrevista. Algunos días

después, el dúo de fotógrafos consiguió interceptar a Salinger cuando salía del supermercado. Cuando los vio esperándolo en el estacionamiento, «fue directamente hacia nosotros. Creo que dijo “no eres nada más que un oportunista”. Él me golpeaba las manos e intentaba quitarme la cámara. Dijo algo así como “¿Por qué no pueden simplemente dejarme en paz?”». Después Salinger tomó las llaves de su Toyota y arrancó.

Los retratos involuntarios de Salinger aparecidos en el *New York Post* bajo el encabezado *Gotcha Catcher!*, «¡Te atrapamos, Guardián!», no le harían ningún favor a la reputación de Salinger. Su propio cuerpo lo traicionó mientras su enfurecimiento extendía hacia la cámara de Adao, como un regalo mal envuelto, la imagen de su puño en alto. Pero de las varias imágenes involuntarias que produjo Adao de Salinger, la más dramática capta el momento previo a la confrontación. Salinger aparece congelado en el gesto de la huida. En ella se aferra a un carrito de supermercado; esquiva el ojo de la cámara, retrae el cuerpo entero como si lo hubiesen golpeado. Busca un escape, quiere meterse al carrito mismo para huir, o en su defecto, arrancarlo completamente del piso para lanzárselo al fotógrafo.

En otras dos imágenes vemos a Salinger caminando hacia su camioneta Toyota, ese auto azul que años antes Russell retratara a la entrada de su casa. En una, mira de lejos al fotógrafo, como si apenas identificara a su agresor. La segunda es una confrontación pura. En una mano empuña las llaves de su auto, se separan sus piernas, se arruga su cara y parece estar, de nuevo, a punto de huir o de lanzarse en contra de su oponente.

La cuarta imagen fue el premio máximo, la verdadera presa que tan pacientemente habían esperado captar Adao y Connolly. Existen dos versiones de la fotografía —una completa y otra recortada. La primera, que apareciera en el *New York Post*, está tomada desde el interior del auto de Adao. A través de la ventana, la cámara capta el rostro alterado de Salinger, incrédulo realmente, mientras cierra el puño y golpea el vidrio tras el cual lo acecha Adao (si estuviera cerrada la ventana)— o intentando dañar a la cámara (si estuviera abierta). La parte superior de la imagen está enmarcada por el chasis del auto, su negrura encuadra, a la manera del visor de la cámara, el torso del autor colérico que reclama esta intromisión.

La fotografía antes del recorte abarca un poco más de la escena. Supongo que fue podada para su publicación, pero con la pérdida de la esquina inferior derecha, se elimina la mitad de la escena. Esa esquina, tantas veces recortada, la habita el segundo fotógrafo, Connolly, quien también empuña una cámara, y retrata, desde afuera del auto y a espaldas de Salinger, el instante en que lo capta Adao. No he podido

encontrar la escena que registró la cámara de Connolly. Imagino que retrataría a Salinger casi metiéndose por la ventana del auto a través de su puño, golpeando el vidrio, si es que lo había; a Adao, si es que no. La imagen de Connolly produciendo una foto del retrato involuntario de Salinger es reveladora porque muestra la manera en que ambos fotógrafos acorralaron a su presa. Se aproximaron a él por ambos flancos; Salinger no tenía escapatoria. Connolly y Adao captaron mutuamente la escena misma del retrato; es decir, se retrataron mutuamente fotografiando a Salinger. Connolly aparece, cámara en mano, en la fotografía de Adao. Y presumiblemente, Adao sale retratado en la fotografía de Connolly, dentro del auto, registrando a quemarropa el puño en alto de Salinger. Si se pudieran yuxtaponer estas dos imágenes, construirían un retrato del fotógrafo autoconsumiéndose, alimentándose de la imagen propia.

En la fotografía original, donde aparece Connolly en la esquina inferior derecha, se conjuntan los tres elementos fundamentales de todo acto fotográfico: está el retratado, Salinger; el fotógrafo, Connolly; y el espectador que observa la escena —que en este caso es también un fotógrafo—, Adao. Aparece también un cuarto elemento que resulta indispensable: la cámara. Como espectador de la escena, quien mira la fotografía original consume el retrato involuntario de Salinger, su furia contra Adao y el acto mismo de atraparlo. Un elemento fundamental está presente en las cuatro imágenes: el factor de lo involuntario.

¿Cómo definir un retrato involuntario? En su expresión más simple, se trata, como en el caso de estas imágenes de Salinger, de una fotografía producida sin el consentimiento del retratado. El registro de la cámara practicado como ejercicio de imposición; de robo de la imagen propia. Una definición más amplia abarcaría también la falta de consentimiento del fotógrafo al momento de producir la imagen, o la falta de voluntad que el espectador sienta al mirar la fotografía.

Sucede, especialmente con respecto a imágenes de violencia, que una vez vistas resulta imposible borrarlas de la mente. No siempre queremos que nos tomen una foto. No siempre queremos tomarla. Y en ocasiones hubiéramos preferido no verla. Esta conjugación de factores detona un sinnúmero de combinaciones que construyen relaciones complejas entre el sujeto sometido involuntariamente, el retrato de la intromisión fotográfica y el papel que juega quien produce esta imagen. Los sujetos involucrados en este juego, que como todo juego es de poder, son el modelo, el productor, el observador y la cámara.

Una de las descripciones más certeras del acto fotográfico se la

debemos a Vilém Flusser, quien apuntó: «si uno observa los movimientos de un ser humano en posesión de una cámara (o de una cámara en posesión de un ser humano), la impresión es de alguien al acecho. Es el antiguo acto del acoso que remite al cazador paleolítico en la tundra». Surge de nuevo la imagen del proceso de la producción fotográfica como un acto de cacería, y la idea de la cámara como un arma. Si acaso se ha abusado de esta analogía a lo largo de la historia de la crítica fotográfica, en el caso del retrato involuntario se vuelve una pieza fundamental. La fotografía, con su capacidad para copiar la realidad nítidamente y en cuestión de segundos, puede captar la presencia de alguien de manera aparentemente certera, pero sin su consentimiento. Sin embargo, la mayoría de los instantes fotográficos son perfectamente voluntarios. Aquellos retratados en reuniones familiares, bodas, graduaciones y días de campo participan voluntariamente del acto al que se les somete. Pero múltiples fotografías, a lo largo de la historia, han sido producidas sin que los retratados supieran que la lente los había captado. ¿Cuántas espaldas? ¿Cuántas personas vistas desde lejos? Quizá sean, incluso, más los casos de personas retratadas sin advertencia, que aquellos donde han posado conscientemente para la cámara.

Una de las series más icónicas de retratos fotográficos es la que se tomó en el metro de Nueva York por Walker Evans. Con una cámara escondida bajo el abrigo, y la lente asomándose por un pequeño agujero, el fotógrafo registró a todo aquel que decidía apropiarse del asiento de enfrente. La característica fundamental de los retratos de Evans es el hecho de haber registrado a estas personas sin que posaran. El cuerpo inevitablemente se transforma ante la cámara, se sabe observado, registrado. Si los pasajeros del metro que se sentaron frente a Evans hubieran sabido que la cámara estaba ahí, su actitud hubiera sido otra. Las fotografías de Evans son retratos secretos, inadvertidos, pero no necesariamente involuntarios. Existe una enorme diferencia entre ser retratado sin que uno se dé cuenta, y ser retratado sin nuestro consentimiento. La dinámica de poder propia de todo acto fotográfico se transforma irrefrenablemente cuando la cámara trabaja en contra de la voluntad del retratado mientras este es consciente de la presencia de la cámara y el acto que la acompaña.

Coincidiendo con Flusser, Susan Sontag compara el acto del fotógrafo con el de un depredador, y «así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando». La imagen de la cámara como arma regresa. Pero no debemos desecharla con tanta rapidez, pues apunta a un hecho fundamental: la fotografía, como objeto (el resultado físico, un pedazo de papel y plata, o su versión pixelada en formato digital) es ante todo la consecuencia de una acción, de un hecho social (el

momento de tomar la foto). Parece inevitable que al analizar una fotografía nos dejemos llevar por su forma y no por su fondo. Generalmente nos centramos en el trofeo de caza, y no en la cacería. Pero mirar más allá del contenido de la fotografía, para abordar el acto social de su producción, resulta crucial al analizar su naturaleza como forma de representación.

Este libro busca centrarse en la cacería para revelar la naturaleza del cazador, su herramienta y su presa. Si la fotografía es una cacería, es entonces, antes que nada, una acción; no un objeto. No basta considerar a la fotografía como un documento social, debemos entenderla como un acto social. Las dinámicas de poder que se establecen entre fotógrafo, retratado, espectador y cámara, son todos roles activos. En este sentido el fotógrafo Ansel Adams tenía razón al afirmar que «uno no toma una fotografía. Uno la hace». Abordar la manera como han sido «hechos» algunos retratos involuntarios a lo largo de la historia de la fotografía es el propósito de este libro.

Un *alguien* tiene el poder de representar a un *otro*. El *otro* no quiere que lo capten, pero el *alguien* insistirá y desplegará su poderío propio, o ajeno, sobre el *otro*, a través de la cámara. El *otro* se resiste, si es que puede, o cede ante el poder de la lente. La cámara es el artefacto auxiliar de un acontecer, una práctica con el potencial de convertirse en un acto de violencia. Edward Said sostiene que «la representación, o más particularmente el *acto* de representar (y por ende de reducir) a otros, casi siempre involucra una violencia de algún tipo ejercida sobre el *sujeto* de la representación, así como un contraste entre la violencia del acto de representar algo, y la calma exterior de la representación en sí misma, la *imagen* […] persiste siempre el contraste paradójico entre la superficie, que parece estar bajo control, y el proceso de producción, que inevitablemente involucra algún grado de violencia […]. La acción o el proceso de representar implica control». Al analizar ese proceso se revela la dinámica del retrato involuntario. Las relaciones de poder implícitas en el acto social que produce la imagen no pueden obviarse; en más de una ocasión determinarán su contenido.

Entrevistado para el *Lewiston Daily Sun* en 1988, Paul Adao diría sobre su retrato de Salinger: «Me sentí mal. No teníamos idea de que reaccionaría de esta manera». Nunca sabremos, más allá de la reacción que tuvo ante la cámara, cómo se sintió Salinger tras haber sido fotografiado involuntariamente. Pero podemos deducirlo por su gesto en la fotografía. Habrá espectadores que consideren su reacción como prueba de una imposición, habrá quienes la consideren un trofeo. El

retrato involuntario detona más preguntas de las que pueden responderse. ¿De qué manera lo experimenta cada uno de sus protagonistas? ¿De qué forma lo viven, en el instante de la producción de la imagen, el fotógrafo y el retratado? ¿Cómo lo recuerda el fotógrafo años después? ¿Qué relación sostiene el retratado con su propia imagen tras haber sucedido el acto? ¿De qué manera el retrato le afecta a uno y a otro? ¿Y de qué manera vive el espectador esta imagen de la imposición de una voluntad sobre otra, plasmada en una fotografía?

Desde la invención de la cámara un sinnúmero de imágenes han sido fijadas en el imaginario colectivo. Se trata de una cantidad incontable e incontrolable. Su comportamiento es tan caótico como el de los niños que imagina Holden Caulfield cuando decide que quisiera ser un «guardián en el centeno». Holden imagina un campo enorme de centeno, a lo largo del cual corren cientos de niños. Hay un precipicio cerca: la labor de Holden, su trabajo perfecto, sería atrapar a los niños que se acercan al precipicio y salvarlos de caer. Si la historia de la fotografía ha gestado un número tan infinito de imágenes como infinitos son los niños que corren a través del centeno, y la misión de Holden es atraparlos y salvarlos por un instante, esta es también la misión de este libro. Atrapar algunos retratos involuntarios que revolotean y se vierten incesablemente por la orilla; atraparlos y sostenerlos un segundo, preguntarles quiénes son, de qué manera fueron creados, por quién, bajo qué circunstancias, cuál ha sido su destino, cómo los ve el mundo y de qué manera lo miran de vuelta.

Souvenir del linchamiento

Un cadáver es un abismo de sonido.
Bhanu Kapil

El arco del puente de acero se aburre de ver el río pasar todo el día, pero hoy tiene visitantes. Sobre él se arremolinan decenas de personas que viajaron desde Okemah y los poblados cercanos para corroborar la noticia. Se escuchan voces de hombres y mujeres, se asoman rostros de niños hacia el fondo del río. Pero no es el río lo que miran. Sus ojos siguen la trayectoria de dos cuerdas tensas, amarradas al vientre de la estructura de metal.

Al final de la primera cuerda cuelga una cabeza. De su cuello pende un cuerpo que es más tela que cadáver. El cabello ensortijado de una madre se corona con la amplitud de un vestido blanco con puntos y flores, patrones que se confunden con las motas de luz sobre el río. Si estuviera viva, Laura Nelson podría abrir los ojos y voltear a ver al hijo que ya no es suyo, podría decirle que intentó salvarlo; podría pedirle perdón por haberlo traído al mundo tan sólo para esto. Pero no puede. Sólo agacha la cabeza hacia el río, en el gesto indiscutible de la muerte. Desconcierta que su cuerpo no aparente estar roto. Se le mira entera, no desarticulada, como si no la hubieran logrado romper.

El cuerpo adolescente de su hijo Lawrence, colgando a unos metros de ella, lacerado, es ahora una advertencia. Sus piernas se alargan hacia el agua por la extensión absurda, artificial, de los pantalones que le han arrancado. Sus manos torcidas hacia el hueco de la espalda duelen. Su cuello contorsionado se dobla. Su rostro se eleva hacia el cielo, hacia los mirones del puente. Si los ojos de Lawrence se abrieran, podría observarlos, regresarles la mirada y culparlos. Pero ellos no reciben sentencia, ellos la dictan. Los sombreros, las botas, los tirantes y las

sombrillas que se pasean sobre el puente, dejan de mirar hacia abajo, hacia los cuerpos, y de pronto miran hacia el frente. Se acomodan la corbata, se arreglan el cabello, y miran en dirección a una barca, más abajo, en medio del río, sobre la cual se eleva el artefacto de lo perene: la cámara de George Henry Farnum, fotógrafo local. Los mirones del puente se acomodan tranquilamente para la foto. Sonríen. Uno de ellos postra su pierna doblada sobre el barandal del puente con gesto relajado; han salido de paseo.

Dijo que no. El culpable no era su hijo. Insistió. La bala que mató al ayudante del sheriff la disparó ella. No fue Lawrence. *A él no lo toquen, no le hagan nada*. Pero las palabras de Laura no cambiaron el hecho de que George Loney se desangraba en el patio de su casa. Había llegado para investigar el robo de un animal. El principal sospechoso era el esposo de Laura, Austin Nelson. Pronto comenzaron a dispararse palabras entre la boca del policía y el rostro de Austin. Lawrence, el hijo mayor, de unos catorce años, lo observaba todo. Quizás hubo disparos antes. Quizá Lawrence creyó ver que el policía alcanzaba su arma y prefirió ser el primero en disparar en un mundo donde un negro no puede jamás dispararle a un blanco sin sufrir las consecuencias.

Laura intentó hacerse de la culpa que correspondía a su hijo. ¿Por qué no puede uno meterse la culpa del otro al vientre, apropiarse de la pena del otro, dejar que crezca hasta que se convierta en verdad, y que el crimen habite el espacio donde se gestó a quien se intenta salvar? Guiada por el instinto de amparar a un hijo, perdió a los dos que tenía. Se la llevaron con un esposo culpado, con un hijo culpable y un bebé inocente. Quería perder su inocencia a favor de la de su hijo mayor. Pero la verdad jurídica dictó que no, que todos eran culpables. Austin Nelson fue separado de su familia y enviado a una lejana prisión que lo escudaría. Nueve días después era enjuiciado por el robo de una vaca a Claude Littrell.

se declara culpable

voluntaria, ilegal y maliciosamente tomó, robó y se llevó

animal doméstico

intención maliciosa de convertirla para su propio uso

tiempo de espera para sentencia

testigos del estado

tres años en una penitenciaría del estado
contra la paz y dignidad del estado de Oklahoma
fianza establecida en $3000.00

El registro legal de su proceso incluiría también la palabra *sentenciado*. Trece días después del pronunciamiento donde Austin fuera declarado culpable, a varios kilómetros de distancia, el 25 de mayo de 1911, dormían Laura, Lawrence y el bebé, en la prisión de Okemah, Oklahoma. Era jueves, y la noche estuvo tranquila hasta que unos cuarenta hombres irrumpieron en la prisión. El guardia, de nombre Payne, fue forzado, a punta de pistola, a abrir las celdas.

Laura no debe haber sido presa fácil. «Muy pequeña de estatura, muy negra, de unos treinta y cinco años, y salvaje», diría el periódico local, el *Okemah Ledger*. Una madre aullará lo necesario para salvar a un hijo.

Now, I've heard the cries	Ahora, he escuchado los
of a panther,	alaridos de la pantera,
Now, I've heard the	ahora, he escuchado a
coyotes yell,	los coyotes chillar,
But that long,	pero ese grito largo
lonesome cry	y solitario
Shook the whole	hizo temblar al
wide world	mundo entero
And it come from	y surgió de una celda
the cell of the jail	en la cárcel.
Yes, I've Heard the	Sí, he escuchado a los
screech owls screeching,	búhos aulladores aullar,
And the hoot owls that	y a los búhos ululantes
hoot in the night,	en la noche ulular,
But the graveyard	pero el cementerio
itself is happy	mismo resulta feliz
compared	comparado
To the voice in that	con esa voz en esa cárcel
jailhouse that night	aquella noche.

Woody Guthrie

Cinco décadas después del linchamiento de los Nelson, el cantante Woody Guthrie escribía esta canción emulando el grito de Laura desde su celda. Guthrie, uno de los músicos de folk más influyentes de su época, vivía atormentado porque su padre formó parte de la cuadrilla que arrancó a Laura y a su hijo de la prisión para sumergirlos en la noche hasta llevarlos al puente que cruza el Río Canadiense del Norte, seis millas afuera de Okemah.

Horas más tarde, cuando comenzara a clarear el día y dejara lentamente de ser jueves, un chico del poblado negro de Boley, cercano al puente, llevaría a sus animales a tomar agua al río y vería el fruto del odio colgando del puente. Las plegarias de Laura, aunque ya silenciadas, para entonces se habrían trenzado al viento y quedarían repitiéndose por años, hasta que Guthrie las reinventara.

There's a wild wind blows
down the river,
There's a wild wind blows
through
the trees,
There's a wild wind
that blows,
'round this wide
wide world,
And here's what the wild
winds say:
O, don't kill my baby and
my son.
You can stretch my neck
on that old river bridge,

Hay un viento salvaje
soplando por el río,
hay un viento salvaje
soplando entre los
árboles,
hay un viento salvaje
que sopla,
'rededor de este gran,
gran mundo,
y esto es lo que el viento
salvaje dice:
oh, no maten a mi bebé
y a mi hijo,
pueden estirar mi cuello
en ese viejo puente del río,

El destino del bebé no está claro. Quizá los hombres de la noche lo abandonaron en la cárcel, quizás sufrió el mismo destino que su familia. Toda historia de violencia está plagada de las suposiciones que acompañan a la crueldad del hubiera. A Laura puede ser que la hayan violado, o puede que no. A Lawrence puede que lo hayan castrado, o que no. Lo que sí se sabe es que tanto a ella como a su hijo los amordazaron con bolsas de yute. Tales amarres debieron sentirse ásperos contra la piel de sus rostros. Se sabe también que la cuerda que usaron para colgarlos del puente fue cáñamo de media pulgada. Pudo ser, como en tantos otros linchamientos, que hubiera quien guardó un trozo de esa cuerda como recuerdo. El nudo utilizado fue el bucle regular del nudo del ahorcado.

Las únicas marcas en ambos cuerpos eran las de la cuerda sobre sus cuellos.

Okemah Ledger

Se sabe que a Lawrence le arrancaron los pantalones y le amarraron las manos con cuerda de montar. Los brazos de Laura, en cambio, quedaron colgando a sus costados, bamboleándose suavemente en el viento, con el resto de su cuerpo. Imposible no pensar en porqué, aún con la ferocidad propia de una madre cuyos hijos peligran, su pequeño cuerpo no requirió de amarres para someterla.

Durante décadas, un blanco que iba de paso por cualquier ciudad del sur de Estados Unidos, digamos, Waco, Texas, y tenía la «suerte» de haber llegado a la ciudad en un día de «barbecue», podía unirse a la masa enardecida que linchaba a otro ser humano. Quizás incluso podía contribuir con una bala o dos, un par de latigazos, o el centelleante cerillo que prendiera fuego al cuerpo. Adicionalmente, podía sacarse una foto posando junto al linchado y después enviarla a su mamá en Alabama como correspondencia. Las fotografías de linchamientos rápidamente se convertían en postales para ser vendidas como recuerditos o souvenirs del «evento». La asistencia a un acto de violencia tan cruento como un linchamiento se consideraba un evento memorable y meritorio de agregarse al álbum familiar. El fotógrafo de Okemah, *Bill* Farnum, produjo tres fotografías del linchamiento de los Nelson, las cuales pronto comenzarían una nueva vida como postales. Estas recorrerían por décadas el camino secreto de los papeles que se mueven a través del mundo, de mano en mano, de oficinas postales a buzones, de sobres a álbumes.

Then I saw a picture on *a postcard* *It showed the Canadian* *River Bridge,* *Three bodies hanging* *to swing in the wind,* *A mother and two sons* *they'd lynched*	Entonces vi una foto en una postal, mostraba el puente del Río Canadiense, tres cuerpos colgados para oscilar en el viento, a una madre y dos hijos habían linchado.

Woody Guthrie

La primera postal del linchamiento de los Nelson retrata el puente en toda su anchura, con casi cincuenta personas posando sobre él. Entre el público hay varios niños y hombres con corbata, incluso con chaleco; sombreros elegantes enmarcan los rostros de las mujeres. Podría ser la foto de un picnic dominical en el río. Uno tarda en distinguir a los cadáveres colgando del puente: se camuflan con los árboles de la orilla. A la distancia apenas se distinguen las cuerdas de las que penden Laura y Lawrence, y cuando uno finalmente los ve, parecen flotar en el aire, caminar sobre el río, sus pies rozando la línea del agua. El vestido es una campana fantasmagórica; su reflejo extendido sobre el río duplica su pena.

Las otras dos postales, también tomadas desde una barca, son acercamientos a los cuerpos de madre e hijo. Estas imágenes de Laura representan el único caso registrado de fotografías de una mujer negra linchada. A pesar de lo entera que se mira de lejos, de cerca se observa su fragilidad. De entre los dobleces de su vestido, colgando patéticamente cual títere de hilos cercenados, se asoman pequeños círculos blanquecinos acomodados en secuencia: son los deditos de sus pies acariciados por la brisa fría. Sus manos cuelgan vencidas, el brillo de un anillo en su mano izquierda deslumbra.

El acercamiento a Lawrence es particularmente devastador. Desnudo de la cintura para abajo, sus genitales han sido cercenados, quizá en la vida real, y paralelamente en la fotografía. El pudor de la época llevó a Farnum a cubrir con un papel, o a cortar el negativo directamente, para encubrir la exposición o sustracción —nunca lo sabremos— del punto más delicado del cuerpo. La forma de sus pies se lee debajo de los pantalones arrancados, la torsión de su cuello queda dictada por la cuerda que le dio muerte. Por décadas, estas imágenes de la última humillación de los cuerpos de los Nelson se vendieron como souvenirs en las tiendas locales de Okemah.

Hasta hace poco tiempo no existió en todo el sur de Estados Unidos un solo monumento en conmemoración de las miles de personas acribilladas, humilladas y asesinadas durante siglos de esclavitud, segregación e inequidad racial en ese país. En cambio, por décadas existió un antimonumento móvil, nómada, que recuerda el falaz orgullo que tiñó a miles de actos de violencia colectiva que caracterizaron a esa etapa histórica de Estados Unidos: un corpus compuesto de múltiples estilos de fotografías y postales de linchamientos. Estas no sólo registran

una era de franca crueldad, reflejan una época donde se justificaban tales actos como medio de otorgamiento de justicia.

> A pesar de que el sentimiento generalizado va en contra de este método, la creencia común es que los negros obtuvieron lo que se les hubiera cobrado como merecido bajo el proceso de la ley.
>
> *Okemah Ledger*

En la mayoría de los linchamientos, la masa secuestraba a sus víctimas de las manos de la justicia oficial, para implementar su propia versión de esta. ¿Cuántas puertas de cárceles no fueron derribadas en nombre de una justicia supuestamente verdadera, una que respondiera ante la aparente ineptitud de las autoridades para proteger la dignidad y seguridad de la vida blanca, cuántos jefes de policía miraron hacia otro lado cuando la masa se llevaba al cuerpo que era su responsabilidad cuidar hasta el momento del juicio? La mayoría de los linchados esperaba en la cárcel el momento de estar ante un tribunal, pero la masa ya había dictado su sentencia, y consideraba su derecho el ejercer la pena al margen de la ley.

Al analizar una fotografía, y para tal caso, cualquier imagen, resulta fundamental entender el contexto de su producción. Es crucial descartar la posibilidad de que las fotografías de linchamientos hayan sido creadas con espíritu de denuncia, pues ni siquiera fueron producidas con intención comunicativa en el sentido periodístico; fueron creadas como trofeos, recordatorios de la superioridad de la masa. James Allen, coleccionista y estudioso de las postales de linchamiento, considera que en estos casos «el fotógrafo era más que sólo un espectador perceptivo en los linchamientos. El arte fotográfico jugaba un papel significativo en el ritual como forma de tortura o acaparamiento de souvenirs […]. La lujuria incitaba su reproducción y distribución comercial, facilitando la repetición infinita de la angustia. Incluso ya muertas, era imposible que las víctimas encontraran refugio».

La fotografía convertida en postal fue el sustrato material a través del cual la experiencia del linchamiento se preservó en las arcas de la memoria colectiva. La palabra souvenir deriva del latín *subvenire*, que implica traer a la mente, rescatar, y se ha convertido en el término predilecto para describir objetos que nos sirven de recordatorio de un

lugar, un momento o una experiencia. Son los recuerditos que nos llevamos de las ferias y los viajes. Detrás de ellos, se encuentra la naturaleza del recuerdo, palabra que surge del latín *re* (volver) y *corda* (corazón), es decir, que recordar implica el acto de volver a pasar por el corazón. La pregunta es: ¿por qué alguien querría volver a pasar por el corazón un momento tan atroz como la destrucción colectiva de otro ser humano? ¿Por qué existieron los souvenirs de linchamientos?

El linchamiento, acto de violencia pública, supuesto ejercicio de ajusticiamiento, se montó sobre un discurso proteccionista emanado de la normalización de un estado de excepción. Asistir a un linchamiento era, pues, normal. Si no, ¿cómo podría explicarse la presencia de niños en los linchamientos? No en balde Allen afirma que el acercamiento a este tipo de *memorabilia* lo ha llevado a desarrollar una cautela hacia la mayoría, hacia lo aceptado. Sorprende la cotidianidad de estas imágenes, uno puede tapar el cuerpo del linchado y lo que queda es un encuentro comunitario. El linchamiento, aun cuando fuese un evento excepcional, se vivía como un espacio público de sociabilidad ordinaria. Padres levantan a sus hijos sobre los hombros para que vean más de cerca. Novios llevan a sus chicas en una cita y se desvían para participar en el suceso.

> Bajé de la oficina y Rendell dijo, ¿a dónde vas, chica? Y bueno, yo dije, me voy a casa, había terminado mi día de trabajo. Él dijo, pues deberías quedarte por aquí, y yo dije, bueno, ¿qué va a suceder? Dije que yo no había escuchado nada, y él dijo, pues van a linchar a los negros. Y yo dije, no, estás bromeando, y él dijo, no, mejor quédate por aquí, va a haber algo de alboroto. Así que nos fuimos hacia Marion y llegamos en coche hasta la plaza, sólo por la curiosidad.
>
> Testimonio de una mujer que asistió al linchamiento de Thomas Shipp y Abram Smith, en Marion, Indiana, en 1930

La podemos imaginar ahí fácilmente, podría ser aquella chica de cabello corto y mala postura, la del vestido con flores que intenta incómodamente soltarle la mano a un chico alto, que sonríe para la foto. Seguramente es su novio, quizá el mismo Rendell que la convenciera de asistir, relamido y de corbata. Pero su amor debe ser secreto, y por eso se tocan con incomodidad ante el ojo de la cámara. Ella también podría ser la señora que aparece cerca de los cuerpos que cuelgan del árbol, la que está bien peinada, con un broche al lado de la oreja; o la anciana

que usa un abrigo de piel, a pesar de ser un día asfixiante; cualquiera de ellas podría ser aquella señorita que fue a un linchamiento en Marion «por curiosidad». Alrededor de todas las que ella podría ser, se concentra un nutrido grupo de personas que parece disfrutar de un buen rato. Sonríen. Sus gestos reflejan una aparente victoria sobre los dos hombres ensangrentados que cuelgan del tronco en el fondo de la imagen. Susan Sontag reflexionó en torno a estos rostros ordinarios insertos en el espectáculo del horror —lo que James Allen ha llamado «los rostros de la manada»— y propone: «Tal vez sí eran bárbaros. Tal vez así es como se ven los bárbaros. (Son como todos los demás)».

La fotografía donde he intentado encontrar a la chica curiosa fue célebremente producida por el estudio de un fotógrafo de apellido Beitler. A través de ella no se puede saber que a ese linchamiento asistieron cerca de diez mil personas. Shipp y Smith fueron linchados por el presunto asesinato de un joven blanco, y tras haber sido extraídos de la cárcel local, fueron colgados de un árbol en el patio del palacio de justicia de Marion. La policía local no opuso resistencia a la masa, al contrario, afuera de la cárcel se colgó la camisa ensangrentada de Claude Deeter, quien había sido presuntamente asesinado por Shipp y Smith, para enardecer aún más al gentío. Sin embargo, la fotografía de Beitler muestra sólo a dos de las víctimas de la masa. Un tercer chico, James Cameron, de dieciséis años de edad, también fue arrastrado desde su celda, pero cuando el gentío estaba a punto de alzarlo en el árbol, alguien dijo que no, que él no había hecho nada, que a él lo soltaran. Y la masa, inauditamente, lo soltó.

> Muchedumbre de diez mil lincha a dos negros, golpea a hombre que se creía equivocadamente era asesino.
>
> Muchedumbre frenética arrastra a negros de sus celdas; los golpea y cuelga.
>
> Dos negros son colgados de un árbol en el césped afuera de la corte de Marion para vengar muerte de muchacho.
>
> Muchedumbre observa cuerpos bambolearse de la rama de un árbol.
>
> Titulares de periódicos tras el
> linchamiento de Shipp y Smith

En la fotografía que Beitler pasaría toda la noche imprimiendo, para poder vender al día siguiente, aparece un hombre de bigote bien

peinado. En el brazo izquierdo tiene tatuado el busto de una mujer india, y con el dedo índice de esa mano apunta hacia uno de los linchados. Inscrito en la parte de atrás de una impresión de esta fotografía-postal se lee: «Bo señalando a su negro», *Bo pointin to his nigga.* El contraste entre la serenidad del público presente y la vejación de los cuerpos que observan es rotundo. El efecto se incrementa cuando nos percatamos de que el árbol donde cuelgan los linchados está en flor. Podría ser una magnolia.

> Después de que sucedió, deseé mil veces no haber sido tan inquisitiva, después de eso, sabes, esos dos árboles se murieron después del hecho.
>
> Testimonio de una mujer que asistió
> al linchamiento de Shipp y Smith

Aun si el linchamiento se construyó socialmente como un evento aceptado, normal, necesario, incluso justo, la naturaleza lo repelió. Esas magnolias murieron. Pero los postes de teléfonos no pueden morirse de tristeza. Estos, junto con puentes, vigas, calles, maderos, fueron partícipes involuntarios de la destrucción de seres humanos a lo largo de casi un siglo.

Los registros oficiales sobre linchamientos que existen indican que entre 1882 y 1968, al menos cuatro mil setecientos treinta y cuatro linchamientos se llevaron a cabo en los Estados Unidos. Unos tres mil quinientos de los linchados eran negros. En alguna parte del país se llevaba a cabo un linchamiento al menos una vez por semana. Billie Holiday recuerda con su canto que del sur emanaba constante, incluso de los árboles en flor, una cosecha sangrienta.

Southern trees bear a
strange fruit
Blood on the leaves and
blood at the root,
Black bodies swinging in
the southern breeze,
Strange fruit hanging from
the poplar trees.

Pastoral scene of the
gallant south,
The bulging eyes and the
twisted mouth,
Scent of magnolias,
sweet and fresh,
Then the sudden smell
of burning flesh.

Here is fruit for the crows
to pluck,
For the rain
to gather, for the
wind to suck
For the sun to rot, for the
trees to drop,
Here is a strange and
bitter crop.

Los árboles sureños
gestan frutos extraños,
sangre en las hojas y
sangre en la raíz,
cuerpos negros oscilan
en la brisa sureña,
frutos extraños cuelgan
de los álamos.

Escena pastoral del
galante sur,
los ojos abultados y la
boca torcida,
el olor a magnolias,
dulce y fresco,
luego el olor súbito
de carne quemada.

Hay frutos para que los
cuervos picoteen,
donde la lluvia se
junte, y que el
viento sorba,
que el sol pudra, y los
árboles dejen caer,
aquí está una extraña y
amarga cosecha.

«Strange Fruit», Billie Holiday, originalmente
escrita como poema por Abel Meeropol

Incluso las ramas de los árboles, o los maderos donde había sido quemada una persona, podían constituir souvenirs de linchamiento. Los asistentes no sólo se llevaban el recuerdo de su triunfo en la forma de fotografías y postales para enviar a mamá. La masa se arremolinaba al

final del linchamiento para sustraer todo tipo de objetos de remembranza: un trozo de cuerda o cadena, un pedazo de cabello, la seguridad de su supremacía materializada en el acto de guardar trozos del cuerpo del linchado. Uno de los mejores ejemplos de esto es una de las fotografías del linchamiento de Shipp y Smith, enmarcada. Las implicaciones agregadas a no solo adquirir la foto, sino después enmarcarla, son contundentes. El vidrio que guarda la imagen, sin embargo, contiene algo más. Dentro del marco, al lado de la foto, se encuentran trozos del cabello de las víctimas del linchamiento. Este objeto de *memorabilia* es ejemplo de cómo los linchadores se posesionaban no sólo de la vida y el destino del linchado, sino que incluso se apropiaban de su cuerpo mismo, considerándolo un objeto que podía convertirse en propiedad. Transformar el cabello en souvenir es un gesto que abre un amplio espectro interpretativo en torno a la apropiación de la fotografía como extensión del cadáver. La masa no sólo se hacía de la vida del linchado, sino también de sus restos, hasta el punto de convertir al cuerpo del asesinado en un objeto de colección.

En estas fotografías no sólo se observan, asesinados, a hombres negros que cumplían a plenitud el prototipo de apetitosidad-sexual-animalesca amenazante de toda mujer blanca-virginal-decente (resalta el caso de un letrero al lado de un linchado que decía: *Advertencia: esta es la respuesta de la raza anglosajona hacia los brutos negros que atacan a la feminidad del Sur*). También hubo linchamientos de blancos, judíos, mujeres, niños y otros desventurados que cayeron en manos de la masa enfurecida, ya sea por crímenes reales o por culpas que no les correspondían. La masa no reflexiona, no piensa, no enjuicia realmente. No se trata de justicia, sino de la fantasía grupal de ejercerla. Una justicia mal entendida, donde la ley no existe y la verdad mucho menos: aquí sólo prevalece el ajusticiamiento de brutalidad con más brutalidad y amplias dosis de cinismo agregado.

Los mensajes escritos en las postales son reflejo de esta actitud: «Bueno, John, este es un regalito de un gran día que tuvimos en Dallas, marzo 3, un negro fue colgado por atacar a una niña de tres años. Vi esto al mediodía. Yo estaba muy dentro del grupo. Puedes ver al negro colgado del poste de teléfonos», se lee tras una imagen que muestra a un grupo de personas reunidas junto a un hombre linchado. En otro caso el mensaje dice: «Este es el asado [barbecue] que tuvimos ayer en la noche, mi foto está a la izquierda marcada con una cruz. Tu hijo, Joe». En la imagen se observa a un joven de unos veinte años posando junto al cuerpo del linchado. Resulta evidente que el público de los linchamientos consideraba no sólo memorable su presencia en estos escenarios de barbarie, sino también aplaudible, algo digno de ser recordado.

Para la segunda década del siglo XX, el servicio postal estadounidense llegó a la conclusión de que debía prohibir el envío de postales conmemorativas de linchamientos por correo. Una postal fotográfica de Laura Nelson, parte de la colección de James Allen, muestra un sello en la parte posterior que dice *unmailable*, «inenviable».

Joe Darby sólo quería mandarle fotos a su familia. No era aficionado a la fotografía, pero sabía de alguien que sí lo era, y podía solucionarle el problema. Darby, y el fotógrafo amateur, Charles Graner, eran miembros del ejército estadounidense, y llevaban varios meses viviendo en Irak. Darby pidió a su compañero que le compartiera algunas de las fotos que había tomado durante su estancia, y aquél con gusto accedió sacando de su mochila un disco compacto que le entregó en mano. Darby encontró en el disco lo que esperaba: fotografías de calles, mercados, escenas urbanas, personajes exóticos, militares posando en horizontes arenosos. Pero descubrió también otra serie de imágenes que no esperaba encontrar. Entre los foto-souvenirs había casi doscientas fotografías de prisioneros de guerra, desnudos, torturados, humillados. Darby y Graner trabajaban en una prisión cuyo nombre ya no se puede olvidar: Abu Ghraib.

Darby entró en un conflicto que le duró dos semanas y muchos cigarros obsesivamente consumidos en la oscuridad de la noche. ¿Debía o no denunciar lo que, a su criterio, evidenciaba abusos flagrantes a los derechos humanos de prisioneros que sus compañeros debían estar supervisando y no torturando? Al final le pesó demasiado el descubrimiento y decidió denunciar a quienes conocía desde hace años; con algunos de ellos incluso se había enlistado al mismo tiempo. Sabía que denunciarlos constituía una traición, pero sabía también que debía hacerlo. Metió el disco en un sobre y lo entregó a sus superiores con la esperanza de poder mantener su denuncia anónima. De inmediato el ejército llevó a cabo una investigación sobre los abusos registrados por la cámara de Graner y otros miembros del ejército.

Tras la caída del régimen de Saddam Hussein, surgieron cientos de imágenes del saqueo subsecuente a sus palacios. Militares sentados en enormes tronos dorados, durmiendo en los aposentos cuasi monárquicos del vencido dictador, nadando en piscinas de lujo desmedido, todas imágenes simbólicas del dominio sobre el espacio del enemigo. Lo que

nadie esperaba era que ese ejercicio de poder derivado del destrozo de las pertenencias del exmandatario iraquí se extendería a algunos cuerpos humanos sobre los que aquél había gobernado.

Las fotografías de los abusos en Abu Ghraib rápidamente se diseminaron por el mundo, primero a través de un reportaje en el programa *60 minutes,* en abril del 2004, y posteriormente por medio de varios artículos del periodista Seymore M. Hersh en la revista *The New Yorker*, en mayo de ese mismo año. La publicación del escándalo utilizaba material de la investigación militar llevada a cabo por el general Antonio Taguba, quien llegó a la conclusión de que más de diez miembros del ejército estadunidense habían sido protagonistas de «numerosos incidentes de abusos criminales sádicos, descarados y licenciosos, infligidos sobre varios prisioneros [...] abusos sistemáticos e ilegales». Conforme el escándalo explotaba, fue quedando claro que los altos mandos del ejército no sólo estaban conscientes de los abusos, sino que sistemáticamente habían ignorado denuncias sobre estos, e incluso en varios casos estimulaban este tipo de actividad como parte de una nueva política de interrogación dictada desde lo más alto de los escalafones militares. Sin embargo, aun cuando la tortura y humillación de los prisioneros haya sido incitada y protegida por el ejército mismo, la producción de fotografías de esas torturas surgieron de un impulso independiente de los soldados que llevaron a cabo esas acciones.

En más de un aspecto, las fotografías de Abu Ghraib fueron producidas para desempeñar la misma función que las tomadas en los linchamientos: dejar testimonio de la apropiación y destrucción del enemigo y, por ende, de la superioridad del perpetrador, quien podría volver a casa con un souvenir que fungiera como prueba del poder que se tuvo sobre el cuerpo del enemigo.

Entre los abusos registrados por las fotografías que se han hecho públicas, y las narraciones de quienes han visto las imágenes que no han sido hechas públicas, se incluyen: torturas y humillaciones que involucran el acomodo del cuerpo en posiciones incómodas para impedir la conciliación del sueño; el uso repetido de contrastes entre frío y calor; violaciones y golpes utilizando tubos fluorescentes para iluminación; la exposición forzada de la piel; prisioneros obligados a posar con ropa interior de mujer, forzados a comer de un retrete, a ser montados como animales, forzados a simular masturbación y otros actos sexuales; el uso de perros para intimidar a prisioneros, e incluso se ha hablado de dos videos, uno que muestra la violación de una prisionera y otro que muestra la violación de un menor. «Las fotografías lo dicen todo», dice Hersh. Pero quizás las más contundentes de todas sean aquellas donde aparecen los perpetradores al lado de sus víctimas. Como sucede con las fotografías de linchamientos, son los rostros de los que disfrutan de la

agonía ajena los que más impactan.

En las imágenes que registran los abusos más contundentes en Abu Ghraib, nunca se observan los rostros de los prisioneros torturados. Existen muchas fotografías donde se retrata a los presos de frente, incluso sonriendo, pero son otros los contextos, no es el espacio de la tortura. Algunas pocas muestran los rostros de prisioneros ya muertos con soldados posando a su lado, sonriendo. Pero ellos ya están vencidos, ya han sido dominados: cubrirles el rostro sería inútil. Es en las escenas de dominación y humillación pública donde los soldados insisten en cubrir los rostros de los prisioneros a quienes torturan. Casi siempre, utilizan bolsas negras para arena. El paralelismo con las bolsas de yute utilizadas para amordazar a Laura Nelson y su hijo resulta inevitable. El gesto de cubrir el rostro de aquel que se desea destruir, en el proceso mismo de su ruina, es el primero de varios pasos que conducen a la deshumanización, requisito indispensable de la implementación del poder de la violencia.

La ironía es que los rostros que resultan claramente identificables son los de los ejecutores de la vejación, militares de nombres extraños, impronunciables para los detenidos de la prisión: Graner, Frederick, Sivits, Harman, Ambuhl, Krol, Cardona; y otros de nombres tan comunes que podrían recordarse repetidos en películas hollywoodenses: Davis, England, Cruz, Rivera, Smith. Los dueños de estos nombres no intentaban cubrir sus rostros, al contrario, los mostraban, sonrientes, orgullosos, cual participantes de un suceso cuyo disfrute consideraron era digno de registrarse. Sus rostros a veces dicen más que los cuerpos vejados que dejan a su paso. El proceso de la tortura es un linchamiento que nunca llega a su término: la muerte.

Intentaba morirme, pero no tenía forma de hacerlo.

Entrevista a prisionero
de Abu Ghraib

A los cuerpos vejados de los iraquíes no se les permite mirar el mundo, ni tener control sobre lo que sucede en él. No se les permite ni siquiera mostrarse plenamente, evidenciar su identidad y existencia; su rostro adolorido y humillado no ha de mostrarse. Se debe acallar todo signo de autonomía. La revelación de sus rostros está sujeta

exclusivamente a una voluntad ajena. Se debe mantener en secreto quiénes son. Posiblemente nadie pensó en preguntar a los soldados por qué cubrían el rostro de los prisioneros con bolsas durante su abuso. Sería ilógico pensar que era para evitar que los prisioneros reconocieran a los soldados. Los prisioneros conocían perfectamente sus voces, interactuaban con ellos a diario, los reconocerían sin duda. También sería absurdo pensar que les cubrían el rostro para que no identificaran a otros prisioneros al lado de los cuales eran torturados; esto implicaría que los prisioneros no hablarían del abuso posteriormente e identificarían quién fue llevado dónde y a qué hora. El encubrimiento de los torturados contrasta con la revelación del rostro de los soldados.

> Me dieron ropa interior de mujer, era de color rosa y tenía flores, y pusieron la bolsa sobre mi cabeza. Uno de ellos me susurró al oído, «hoy te voy a coger», y me dijo eso en árabe.
>
> Testimonio de H., prisionero en
>
> Abu Ghraib, enero 18, 2004

> El tipo que usa los lentes, él me puso ropa interior de mujer roja sobre la cabeza. Después me esposó a la ventana en la celda con mis manos atrás de la espalda, hasta que perdí el conocimiento.
>
> Testimonio de W., prisionero en
>
> Abu Ghraib, enero 21, 2004

En el proceso del abuso y en la fotografía resultante existen dos actores: aquellos que tienen poder para cubrir el rostro de los otros —ya sea con bolsas o con ropa interior—, personas que pueden imponer el anonimato al rostro ajeno de esta manera, deformar su cara, quitarle el nombre a la víctima sin dudar un segundo. Y existen aquellos que no tienen necesidad de cubrirse el rostro a pesar de estar llevando a cabo actos ilegales y violentos. Ellos creían que eran invencibles, que nunca se sabría lo que sucedía por las noches en Abu Ghraib. Creían que quedarían impunes.

> La muchedumbre no hizo ningún esfuerzo por encubrir su identidad, pero no hubo ninguna acción judicial en su contra.
>
> Reportaje en el Enfaula Democrat

sobre el linchamiento de Bennie
Simmons, 13 de junio, 1913,
Anadarko, Oklahoma

Igual que en los linchamientos del sur, en Abu Ghraib no había necesidad de cubrirse el rostro si uno tenía el control. No había ningún impulso de esconderse. A los soldados nadie les había dicho que no podían hacer estas cosas. Al contrario, sus superiores en varias ocasiones les habían comentado lo bien que hacían su trabajo. Esto era parte de la rutina.

Al enfrentarnos a imágenes fotográficas de violencia, normalmente cometemos el error de concentrarnos en las acciones representadas en las imágenes, y no en el significado de haber producido las fotografías mismas de esos abusos. Las humillaciones, golpes, amenazas y demás violaciones a la integridad de otros son sobrecogedoras. Sin embargo, en ocasiones los motivos detrás de la producción de las fotografías que retratan estos eventos son también cuestionables. Particularmente en la cultura musulmana, donde la representación fotográfica es en sí considerada un tabú, producir una imagen de violencia siendo implementada sobre un cuerpo musulmán supera todos los códigos de ética y moral, extendiendo así la humillación. Los hombres y mujeres retratados en Abu Ghraib, a diferencia de los cadáveres en las fotografías de linchamientos, sí escucharon el ruido del obturador. Sabían que estaban siendo fotografiados en medio de la vejación. Percibieron la luz del flash, el asentamiento de su deshonra a través de la cámara. No sólo los torturaron; parte y prolongación de la tortura fue el hecho de registrarla, y que los retratados supieran que existiría a partir de ese momento evidencia de su humillación.

Es un error enfocarnos solamente en el abuso sobre el cuerpo de la víctima: debemos también aprender a observar la violencia que se ejerce a través de la representación misma del abuso de su persona. Un efecto colateral inevitable es la construcción subsecuente de la imagen de un ser humano como víctima de otro, la inscripción de los papeles de víctima y perpetrador sobre los actores del evento de violencia por medio de un acto de construcción visual que impone uno al cuerpo del otro. Lo virulento no son sólo los golpes, las violaciones, las humillaciones y las muertes, sino el hecho mismo de que el perpetrador de la violencia quiera representar esos actos a través de imágenes con el fin de construir una extraña versión de la posteridad.

Tres detenidos, desnudos, son esposados unos a otros y abultados en el suelo. En la imagen aparece un soldado que les lanza un balón de futbol americano de hule espuma desde el otro lado del pasillo. Otro, sentado en una silla cerca de las cabezas de los prisioneros, los observa desde arriba. En otra fotografía, un prisionero es esposado a una litera en una posición de incomodidad y se le deja así por varias horas. En algunas de estas imágenes, llegan a aparecer, como espectadores y participantes, hasta nueve miembros del ejército, la mayoría policías militares. Algunos fueron más activos que otros en la tortura, pero incluso los que no hicieron nada, los que se quedaron mirando, hicieron mucho al no hablar, al permitir.

Era 7 de noviembre, y la policía militar soldado raso de primera clase Lynndie England celebraba su cumpleaños. Siete prisioneros habían intentado amotinarse. Ahora los compañeros de England jugaban con ellos para darles una lección. Empujaban a los prisioneros y los obligaban a amontonarse unos sobre otros. Dos prisioneros desnudos fueron forzados contra la pared, y luego otra pareja de prisioneros fue forzada a sentarse sobre ellos. Otro más quedó esparcido sobre el suelo, a medio desvestir. Sobre uno de sus muslos la policía militar Sabrina Harman escribió la palabra *repeist,* «violador», así, con falta de ortografía. Este acto de etiquetar a los prisioneros se volvió extensivo de la asignación de apodos a algunos detenidos. En otra fotografía, el hombre apodado *Gus* aparece con una correa amarrada al cuello sostenida por Lynndie England. En otra, el hombre apodado *Gilligan* se sostiene precariamente sobre una caja de cartón, cubierto por una cobija, cegado por la bolsa puntiaguda sobre su cabeza, sus manos extendidas, con cables amarrados a los dedos. Otro hombre, apodado *Taxi Driver*, es esposado a una cama. Otro más, apodado *The Claw*, la garra, posa de cuclillas, con su uniforme de preso rayoneado con un burdo dibujo de su mano deforme.

Las humillaciones de los prisioneros del motín del día de cumpleaños de England se prolongaron a lo largo de la noche. Ya de pie, los prisioneros fueron forzados a simular que se masturbaban, a simular sexo oral y a actuar como perros, todos actos que violan flagrantemente no sólo sus derechos humanos, sino sus derechos religiosos como musulmanes.

> Nos obligaron a caminar como perros en cuatro patas, y teníamos que ladrar como perros, y si no lo hacíamos, nos comenzaban a golpear duro en nuestra cara y pecho, sin piedad.
>
> Testimonio de prisionero

en Abu Ghraib

Los soldados acomodaron a los prisioneros como partes de un rompecabezas al servicio de su entretenimiento. England y Graner tenían una relación amorosa en ese momento, y él la convenció de posar a su lado, detrás de una gran pirámide humana compuesta de brazos, piernas y glúteos de iraquís. Ella sonríe para la foto, él levanta el dedo pulgar en señal de aprobación: el *thumbs-up* que aparecerá una y otra vez en más de una fotografía producida en Abu Ghraib.

Este posicionar del cuerpo del otro, el posarlo para la foto, en poco se distingue del meticuloso acomodo de los cadáveres durante los linchamientos en el sur de Estados Unidos, con la única excepción de que los linchados, la mayoría de las veces, para entonces ya estaban muertos. En Abu Ghraib el acomodo del cuerpo entre la vida y la muerte era una constante. Golpeaban a los prisioneros, pero luego los curaban y suturaban sus heridas, para varios días después volverlos a golpear. En el fondo, la tortura y el linchamiento son el mismo proceso de destrucción de otro ser, sólo que uno se conduce de manera más lenta.

La característica fundamental de las fotografías de Abu Ghraib consiste no sólo en su registro de las atrocidades ejercidas por estos soldados, sino en el hecho, excepcional, de que son imágenes de violencia producidas por los agentes de esa misma violencia. Este tipo de documentos no es común. Estas fotografías fueron producidas con un objetivo específico: su consumo posterior por parte del productor del acto violento. Surgen y se reciclan en la misma cultura del crimen, y fungen como souvenir de la degradación del otro a manos de quien registra y posteriormente observará su poder sobre los demás.

La representación de las víctimas, producida por el mismo perpetrador, genera una imagen que funge como trofeo personal e íntimo, en un contexto que, sin embargo, permite exhibirla desinhibidamente, e intercambiarla dentro de su microcosmos. Porque esto es lo que se asume sucedía con estas imágenes, que fueron registradas por las cámaras de los soldados Graner, Harman y Frederick, pero después se rotaron, de mano en mano, de computadora en computadora, a la manera de las postales de linchamientos, aunque en un microcosmos, en el interior de la prisión. Este intercambio desvergonzado de fotografías de actos explícitos de violencia, habla no sólo de la atrocidad encarnada en la fotografía como imagen, sino

también como objeto que se encuentra sujeto al gesto de intercambio, que le da continuidad a la vida de consumo de la imagen como souvenir. Compartirla involucraba pertenecer a un círculo secreto, a la tribu que somos nosotros, y no ellos.

Jean Baudrillard sostiene que los objetos poseen una doble función: la primera es el uso que se les da, y la segunda la manera como son poseídos. En el caso de las fotografías de Abu Ghraib y las de linchamientos, resulta más poderosa la función de su posesión que la de su uso. Si su uso era el de representar un hecho en papel y plata, la manera como eran poseídas e intercambiadas estas imágenes les otorga un significado ulterior. Imaginarnos al cartero que entrega a una madre una postal de linchamiento, o la inclusión de una imagen de este tipo en el decorado de un hogar evoca a Walter Benjamin afirmando que «no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie». No sólo se trata de la fotografía en sí como objeto de cultura, sino de la manera como su dueño la posee posteriormente. Se abre así un universo de connotaciones, dejando en claro que una cultura de la vista no se basa únicamente en lo visible, sino en el uso que damos a aquello que podemos y estamos dispuestos a mirar.

La fotografía, después de ser imagen, es un objeto que posee vida propia. No es la historia de la imagen, sino la del objeto fotográfico individual y su tránsito en el espacio. La manera como interactuamos con las imágenes a nivel físico dicta gran parte de nuestra relación con ellas, aun en la era digital. Tomar una fotografía de la muerte o la degradación ajena y distribuirla en el espacio público, de venta en tiendas, intercambiada en computadoras, se vuelve un equivalente visual y simbólico del acto de colgar los cuerpos de un puente para que sean observados.

Toda fotografía es una imagen, pero también es un objeto físico inserto en un tiempo y un espacio. Geoffrey Batchen apunta que la fotografía tiene «volumen, opacidad, tactilidad y presencia física en el mundo», y por ende toda fotografía, como han apuntado Edwards y Hart, está entretejida de interacciones corporales, subjetivas y sensoriales. Pensar la materialidad de la fotografía implica entender ese proceso de intención, hechura, distribución, consumo, uso, desecho y reciclaje tan propio de la imagen.

La foto como objeto material, tridimensional, se mueve en el mundo, interactúa con él, con las manos que la sostienen e intercambian. Con cada nuevo par de ojos que la miran, la imagen se convierte en extensión del cuerpo ajeno y de su saqueo. Toda fotografía

implica la sustracción de un fragmento del cuerpo retratado. Cuando ese instante es uno de humillación, lo que predomina en el retrato del humillado, del torturado, del linchado, es el deseo del perpetrador de inmortalizar el poder que ha ejercido sobre el cuerpo ajeno. No es común encontrar el caso de ejecutores que registran los procesos de violencia que imponen, estamos ante imágenes excepcionales.

La foto, a través de su origen, como documento del perpetrador, y su uso en la realidad, se construye como extensión del cuerpo linchado, vejado. Producirla, poseerla, es tan grotesco como poseer un trozo de la cuerda con la que colgaron a otro ser humano, o el cabello obtenido como souvenir del linchamiento. Era tal la fijación psicológica sobre el espacio y los objetos protagónicos durante los linchamientos, que el dueño de la propiedad donde estaba ubicado el árbol en el que se colgó a Leo Frank el 17 de agosto de 1915, en Marietta, Georgia, tuvo que negar repetidas ofertas de personas que querían comprar el tronco de aquel árbol. Igual que estos objetos materiales sustraídos de la escena, la fotografía funge como una nueva dermis del cadáver, arrancada, sustraída del contexto, un trozo de ser, de carne ajena, reinventada como trofeo. Son esquirlas. Estragos de un cuerpo devastado y humillado por medio de la fragmentación.

También la fotografía, muchas veces, termina lacerada en el proceso. A veces es la firma del fotógrafo, que registra su nombre y derecho de autor sobre su superficie, como en el caso de la fotografía de Laura Nelson, donde Farnum grabó en el negativo el nombre de su estudio fotográfico a la par del término *copyrighted*. En otras ocasiones esta intervención sobre la fotografía la dan sus subsecuentes usuarios, y no sus creadores, como las postales, sobre las que comúnmente el remitente escribía, y a veces apuntaba: *Mira, aquí donde apunta la flecha, lincharon al negro. Acá donde hay un círculo, estaba yo, observándolo todo*.

La ropa. Se les arranca la ropa, en tantos linchamientos, como en Abu Ghraib. Se destruyen las capas protectoras del cuerpo, se expone la carne, se quema, se lacera. La naturaleza del linchamiento como acto físico se plasma en la fotografía de Lawrence colgado del puente, en aquel pequeño espacio donde el área de sus genitales fue cortada o encubierta durante el proceso del revelado. Los cuerpos vejados se quejan, se encogen. Los prisioneros de Abu Ghraib se engarrotan y congelan en lo más hondo de su miedo. Se someten ante las órdenes de los soldados con la esperanza de sobrevivir. Los cuerpos de los linchados también se contraen, pero ellos ya no tienen consuelo. Su piel ya se estira a causa de las llamas. Cuando un cuerpo humano se quema, la piel

del rostro se encoge para revelar el hueco obsceno de la boca sin labios, congelada en un grito que no es grito, sino falta de carne viva. El cuerpo lacerado, latigueado, quemado de Jesse Washington se proyecta de los maderos encendidos que le dieron muerte; parece un hongo que sale de un árbol. Su cuerpo ya no es humano, es ceniza esculpida.

El fotógrafo se encuentra siempre presente, en toda fotografía que produzca, a pesar de que su cuerpo no sea visible. Sin embargo, en Abu Ghraib podemos verle la cara. De la misma forma en que el cuerpo del torturado se encapsula en la fotografía de violencia, el del fotógrafo también estará siempre incluido en ella. El contenido de su cámara se vuelve tanto un retrato de su víctima como de él mismo. La foto, producto del gesto nimio de su dedo que presiona el obturador.

Como en las fotografías de linchamientos, donde la mitad del espacio lo ocupan tantas veces los actores y espectadores del crimen, en las fotografías de Abu Ghraib existe un protagonismo patente por parte de los perpetradores retratados. Son tantas las imágenes de soldados haciendo el gesto del pulgar feliz, el *thumbs-up,* que resulta difícil creer que no estaban ahí, llevando a cabo estos actos de tortura, por su propia voluntad. Y sin embargo, se ha planteado reiteradamente que los actos de estos soldados fueron producto de su circunstancia, que sólo llevaban a cabo ordenes de sus superiores, que todo era parte de un procedimiento oficial para obtener confesiones que pudieran salvar vidas estadounidenses sin importar las consecuencias. Efectivamente, los crímenes perpetrados en Abu Ghraib fueron parte de un proceso mayor que involucró a altos mandos del ejército que apoyaron y promovieron la implementación de políticas militares cuestionables. Siempre será problemático culpar a individuos por procesos de dimensiones colectivas y estatales. Sin embargo, hubo soldados que decidieron no participar. Ante las mismas circunstancias, hubo quien no actuó como lo que hicieron Graner, England, Frederick, Harman y los otros miembros de su equipo.

La cámara de Graner, una Sony FD Mavica, registró ciento setenta y tres de las doscientas setenta y nueve fotografías de Abu Ghraib que se han diseminado públicamente. Su avidez como fotógrafo y su protagonismo dentro de las imágenes lo sitúan como líder en la implementación de la violencia, aun si Frederick tenía un rango superior a él. Muy probablemente Graner utilizó su influencia sobre otros soldados para obligarlos a hacer cosas que ellos no hubieran hecho por iniciativa propia. También tomaron fotos Harman y Frederick, y en algunas de estas imágenes se muestra a soldados posando con

prisioneros muertos, asomándose a celdas y mostrando sangre sobre sus botas.

El cuerpo del fotógrafo-perpetrador quedó retratado claramente en una de las tomas de la imagen icónica de Abu Ghraib: la del hombre parado sobre una caja de cartón, en gesto de crucifixión, con alambres amarrados a sus miembros y una bolsa puntiaguda en la cabeza. De las cinco imágenes producidas de esta escena, una de ellas muestra al soldado Frederick al lado derecho del prisionero, en primer plano, más cerca de la cámara. Se recarga en la pared, sin observar al torturado. O más bien, sí lo observa, pero en la pantalla de su cámara. Seguramente tomó una foto segundos antes y ahora baja las manos y la mirada para observar el resultado de la imagen que produjo. A través de esta fotografía vemos, en un mismo espacio visual, tanto el acto de violencia representado como su contemplación subsecuente por parte del fotógrafo-perpetrador. En una misma imagen se revela el acto de producir la representación de la violencia y el acto de ver esa fotografía, equiparando la producción y el consumo del documento del perpetrador. El acto de violencia se monta aquí sobre el voyeurismo para convertirse en una misma cosa.

En el instante de la producción fotográfica, el punto de vista que se construye del acto de violencia es aquel de quien la ejerce. Son sus ojos los que miran en la fotografía. Su mirada de testigo activo. El acto de violencia se revive a través del tránsito temporal de algunas secuencias fotográficas. Las fotografías del linchamiento de Will James, sucedido en Cairo, Illinois, el 11 de noviembre de 1909, incluían inscripciones detalladas de los eventos: *acá está el poste de teléfonos desde donde fue colgado, en esta banqueta su cuerpo fue lacerado con balas, acá fue donde empalaron su cabeza cercenada a medio quemar, acá la calle donde quedaron sólo sus huesos y cenizas*. Al observar de nuevo estas imágenes, inmersos en la interminable repetición de la imagen reproducible, terminamos en la posición del perpetrador, cuya función no se limita a actuar con violencia, pues también observa, anota, detalla, registra… fotografía. Observamos, como lo hizo él, la manera en que se fragmenta el cuerpo ajeno, la manera como el cuerpo deja de ser cuerpo, la forma como la masa agarra, sustrae y, a partir de ahí, digiere al otro. El resultado es un cuerpo des-hecho, física, moralmente.

Es en la noche cuando todo sucede. La hora en que los sonidos y el silencio encuentran su contraste más grande. El horario preferido de la tortura siempre es la oscuridad.

3:19 a.m., octubre 17, 2003. Sargento del Estado Mayor Frederick, con detenidos.

12:38 a.m., octubre 18, 2003. Detenidos esposados a reja de entrada del ala. Foto tomada desde el segundo piso.

1:53 a.m., octubre 20, 2003. Detenido, esposado desnudo a parte superior de litera, con ropa interior cubriéndole el rostro. Fotografía tomada desde la entrada de la celda.

1:56 a.m., octubre 20, 2003. Ambos soldados mirando hacia adentro de una celda.

4:34 p.m., octubre 21, 2003. Parece ser un soldado con sangre sospechosa en su pantalón. Soldado: desconocido.

8:16 p.m., octubre 24, 2003. El detenido *Gus* tiene una correa alrededor del cuello. Detenido está siendo jalado de su celda como una forma de intimidación. Especialista Ambuhl está en la imagen, observando el incidente.

11:06 p.m., octubre 25, 2003. Tres detenidos fueron esposados juntos, desnudos. Estuvieron involucrados en la violación de un detenido de quince años.

3:43 a.m., octubre 29, 2003. Mujer posa para fotografía. Se cree que especialista Graner tomó está fotografía y la serie que sigue, con la mujer en varias poses.

2:54 a.m., noviembre 2, 2003. Especialista Harman posa para foto usando ropa interior de mujer por afuera de su uniforme.

11:04 p.m. noviembre 4, 2003. Acomodado en esta posición por Harman y Frederick. Ambos toman fotos como una broma. Se le da instrucciones de que si se mueve, será electrocutado. Sargento del Estado Mayor Frederick aparece con una cámara CyberShot en sus manos.

11:34, p.m., noviembre 4, 2003. Detenido murió durante interrogativo de Otras Agencias de Gobierno, y fue depositado en área de regaderas. La bolsa del cadáver fue abierta por especialista Graner y especialista Harman para tomar fotos del detenido. Detenido nunca fue procesado en el sistema.

11:15 p.m., noviembre 7, 2003. Los detenidos fueron llevados al área por haberse involucrado en una revuelta. Los siete detenidos fueron esposados con tiras de plástico y reunidos en un montón sobre el piso. Soldados saltaron sobre el montón, pisando sus manos y pies. Especialista Graner retratado en el proceso de darle un puñetazo a un detenido.

11:17 p.m., noviembre 7, 2003. Especialista Graner le da un

thumbs-up a especialista Harman, quien lo retrata desde el piso de arriba. Detenidos acostados sobre el piso.

11:44 p.m., noviembre 7, 2003. Los detenidos fueron llevados al área por haberse involucrado en una revuelta. Se les indicó a los siete detenidos que se quitaran la ropa. Detenidos acomodados en una pirámide humana.

11:50 p.m., noviembre 7, 2003. Especialista Harman tiene una cámara o cámara de video en la mano, mientras está de pie detrás de detenidos desnudos.

11:50 p.m., noviembre 7, 2003. Especialista Graner y especialista Harman posan para la foto detrás de detenidos desnudos.

11:25 p.m., noviembre 12, 2003. El detenido está cubierto de lo que parece ser lodo y materia fecal humana.

1:50 a.m., diciembre 1, 2003. Soldados dan un *thumbs-up* a una mancha sobre una bota. La mancha parece ser sangre.

12:35 a.m., diciembre 6, 2003. Foto representa una carita feliz que fue dibujada sobre el pezón de un detenido.

10:51 p.m., diciembre 12, 2003. Detenido después de recibir mordida de perro.

11:26 p.m., diciembre 12, 2003. Especialista Harman posa mientras sutura a prisionero.

Fragmentos de anotaciones sobre las
fotografías de Abu Ghraib, parte de la
investigación realizada por parte
del ejército de Estados Unidos

Las fotografías son silenciosas, pero la violencia que retratan nunca lo es. Al contrario, la catástrofe siempre viene emparejada del ruido. Hubo gritos y sonidos de fuego, insultos, latigazos y disparos; pero ahora, en la imagen, todo se ve tan callado, tan tranquilo…

Elie Wiesel ha dicho que «el silencio del asesino no es el de la víctima ni el del espectador». De igual forma, el ruido de la violencia es una cosa para el perpetrador, otra cosa para la víctima. Pero la fotografía no transmite ninguno de ellos. No escuchamos los gritos de «agarren a esos negros» que se oyeron en Marion, Indiana. No escuchamos cómo se resquebraja la puerta de la cárcel que los protegía de la masa. Ni los chistes, ni los insultos. En la fotografía no podemos oír lo que se escuchó durante el linchamiento de Bennie Simmons.

> El negro rezó y gritó en agonía mientras las llamas alcanzaban su carne, pero sus gritos fueron ahogados por los alaridos y las burlas de la muchedumbre.
>
> Reportaje en el *Enfaula Democrat* sobre
> el linchamiento de Bennie Simmons,
> 13 de junio, 1913,
> Anadarko, Oklahoma

Resulta casi insultante el silencio de las fotografías. En su mutismo sólo muestran la realidad a medias, jamás revelan hechos completos. Imposible pensar que una fotografía de violencia sea capaz de transmitir la violencia misma del instante.

> Podía escuchar los gritos de la gente a mi alrededor, y escucharme a mí mismo gritando.
>
> Testimonio de Hussein Mutar,
> prisionero en Abu Ghraib

El silencio de las fotografías de Abu Ghraib es prueba de la distancia intransitable que separa al acto de violencia, de la representación fotográfica de ese mismo momento, visto ya como pasado. Absurdamente, la fotografía se queda muda, como un truco barato completado a medias, a pesar de que el retrato involuntario en sí, al momento de ser creado, haya estado rodeado de ruido ensordecedor.

Primero viene el ruido, cuando la violencia rompe el silencio. Después un segundo instante de violencia que convierte a ese ruido del caos, la evidencia del crimen, en un documento silencioso y por ende tolerable para quienes lo observamos. La videograbación de un instante de violencia no nos concede este beneficio. Como género enmudecido, la fotografía permite que percibamos, pero sólo con la vista. En ella enmudecen los demás sentidos: las fotografías no huelen a carne quemada, no se prueba en ellas el dulzor de la sangre derramada, no escuchamos los gritos, no olemos la orina del miedo, sólo observamos y en silencio. Vemos algo silenciado, algo cuyo grito se cortó con el clic de la cámara. En medio queda un sonido nimio, casi insignificante, que nadie notará: el ruido del obturador ejerciendo su conjuro. El conjuro

del congelamiento del horror y su refracción. El sonido del caos, de la catástrofe, que sólo podrá volver a escuchar el perpetrador en el fondo de su memoria al volver a observar la fotografía que es su trofeo. Es entonces cuando la imagen se convierte en una máquina de tiempo que lo lleva de vuelta a ese instante en el que él tenía el control sobre la carne y la vida del otro. La fotografía como souvenir de violencia es un fetiche del retorno.

La cámara de Nhem En

¿Qué derecho tenía a no saber [...]?
Elizabeth Costello

Antes de morir, Mean Leang escribió sobre el silencio: «Me siento tembloroso, no sé cómo enviar notas. Las calles tan silenciosas. Cada minuto cambia. Quizá este sea el último cable de hoy, y para siempre». Este fue el último mensaje del reportero de la Associated Press, escrito desde Phnom Penh. Era 17 de abril de 1975 y el ejército del Jemer Rojo tomaba la capital de Camboya. Mean Leang muy probablemente fue ejecutado ese mismo día, y si acaso su destino se alargó, fue como parte de la gran masa, compuesta por dos millones de personas, que sería expulsada de la ciudad por aquel inaudito ejército de niños de negro. El mensaje del Jemer Rojo, que pronto estaría en boca de todos, era que se debía huir de la capital. Bombas estadunidenses caerían en cualquier momento. La experiencia previa volvía la amenaza creíble: el gobierno de Richard Nixon, de la mano de su secretario de Estado Henry Kissinger, había derramado en los últimos meses 2.7 millones de toneladas de explosivos sobre la frontera con Vietnam —una cantidad superior a todas las bombas lanzadas sobre Japón durante la Segunda Guerra Mundial, incluyendo las dos bombas atómicas.

La ciudad se vació en tres días. Tras el caos de la partida quedaría un insólito paisaje de objetos apilados. Montañas de máquinas de escribir, cerros de sillas, cúmulos de teléfonos, pilas de zapatos, montoncitos de billetes revoloteando en las esquinas. Imposible saber quién lo apiló todo, pero Phnom Penh era ahora una ciudad clasificada, congelada y vacía. El Jemer Rojo mantendría intacto el caos de la evacuación de 1975 a 1979. Una guerra civil llegaba a su fin, pero en su lugar no se instauraría la paz, sino una nueva era de violencia: el régimen de la Kampuchea Democrática, uno de los experimentos

políticos más sanguinarios del siglo XX.

A lo largo de tres años, ochos meses y veinte días, un hombre rechoncho de nombre Saloth Sar, mejor conocido como Pol Pot, implementaría en Camboya una estricta utopía agraria «comunista» junto con un grupo selecto de aliados. Durante esos casi cuatro años, la mayoría de los camboyanos no conocería los nombres de los líderes que dictaron su destino. Aislada del resto del mundo, Camboya fue regida por Angkar, «La Organización», una entidad colectiva que escudó las identidades de los altos mandos del Jemer Rojo prácticamente hasta la caída del régimen. Sus órdenes se aplicaron a través de un escalafón infinito de subordinados; el país sería liderado no por personas, sino por el rostro amorfo de Angkar.

El régimen comenzó aquel 17 de abril con el desplazamiento forzoso de la población entera del país a campos de trabajo rurales, y terminó con casi dos millones de muertes por trabajo excesivo y malnutrición; de aquéllas, se calcula que doscientas mil a medio millón fueron víctimas de ejecuciones sumarias. Se podría decir que, efectivamente, no hubo quién se salvara de ser tocado por el largo brazo de Angkar. Uno de cada cuatro camboyanos murió durante la era de Kampuchea Democrática. Quien visita hoy Camboya pronto entiende que cualquier persona mayor a los cuarenta años vivió en carne propia la violencia, seguramente perdió a alguien durante el régimen y quizás tuvo que matar para sobrevivir.

Kurt Vonnegut escribió que no hay nada inteligente que decir sobre una masacre. «Todo el mundo se supone que debe estar muerto, y nunca más decir nada, ni querer nada más jamás. Todo se supone debe estar muy silencioso tras la masacre, y siempre lo está, excepto por los pájaros. ¿Y qué dicen los pájaros? Lo único que se puede decir acerca de una masacre, cosas como "*¿Poo-tee-weet?*"». En efecto, de las masacres pareciera que no se puede decir mucho, pero a veces basta con sonidos tan ínfimos como este para poder leer la abominación. En los oídos no cabe de golpe la magnitud de la violencia. Los detalles del horror obligan a los oídos vivos a retraerse. Si pueden, se tapan, deseando ser ojos para poder cerrarse. Chum Mei, sobreviviente el Jemer Rojo, recuerda haber visto orejas humanas aplastadas por camiones durante el largo camino de la evacuación de Phnom Penh. En un éxodo donde murieron miles, él caminó a la par de vehículos que en su huida atropellaban sin dudar a los cadáveres tirados en el camino. Avanzaban, como el destino mismo del país, imparables, «aplanando hueso, carne, cabello, quijadas y orejas». La capacidad del oído para escuchar es el

primer sentido que perece tras la masacre. Y sin embargo, es el ruido de esta lo que más pronto reaparece, asfixiante, en el sueño de quien sobrevive. Si silencio, la quietud que viene tras la masacre parece más bien grito sordo. Sentencia de un pueblo que ha quedado sin cabeza, sin ojos, sin oídos; sin nadie que escuche los gritos. El espanto existe y se mira, pero es difícil detallarlo, repetirlo. No se puede decir ni escuchar de manera plena. Sólo en fragmentos, únicamente a través de sonidos discretos, ínfimos. Con ellos basta. Una antigua profecía camboyana predijo: «La oscuridad caerá un día sobre el pueblo de Camboya. Habrá casas, pero no habitantes, caminos pero no viajeros; la tierra será gobernada por bárbaros sin religión, y la sangre correrá tan profunda que tocará la panza del elefante. Sólo los sordos y los mudos sobrevivirán».

Y sólo los sordos y los mudos sobrevivieron. En un régimen donde la lealtad se medía a través de la denuncia, parecía que la salvación dependía de denunciar al vecino antes de que este lo denunciara a uno. Fueron cuatro años de un ambiente social profundamente violento donde se promovía la denuncia del prójimo como muestra de fidelidad. Pero todo denunciante era, a su vez, eventualmente denunciado. Más valía no escuchar ni hablar. El Jemer Rojo medía el éxito de su proyecto en proporción al número de enemigos —las más de las veces imaginarios— que intentaban derribarlo. Resultaba fácil convertirse en enemigo del régimen. Más valía ser sordo y mudo. Mejor aún hacerse invisible para evitar convertirse en «traidor» y merecer la muerte tanto por ser espía extranjero como por robar un puñado de arroz para dar de comer a un hijo. Un sastre que rompía accidentalmente una aguja de coser garantizaba su arresto por «sabotaje económico». El asistente personal de Pol Pot, Chhim Samauk, fue arrestado por haber apagado «intencionalmente» las luces de un teatro durante la visita de una comitiva extranjera con el objetivo de «dañar la imagen del partido».

Esta cultura de paranoia y violencia enquistada en la población resultó en el arresto de miles de personas a lo largo del país. Cientos de prisiones se establecieron para recibirlos. La más importante tenía el nombre clave de S-21. Ubicada en lo que antes fuera una escuela preparatoria dentro de Phnom Penh, se le identifica más comúnmente con el nombre de la antigua escuela, Tuol Sleng.

Tuol significa «cerro» y *sleng* «culpable». El cerro de los culpables. Un cerro culpable. *Sleng* es también el nombre de un árbol extremadamente venenoso. Mortal. El nombre le venía bien a la función de esta prisión secreta. Ahí se procesaba a los sospechosos de alto nivel, a los más grandes enemigos del régimen, junto con sus familiares y allegados. El hecho mismo de ser enviado a S-21 era ya una sentencia dictada. Se calcula que entre catorce y diecisiete mil prisioneros pasaron

por sus puertas, y todos fueron considerados traidores desde el momento de su ingreso. Los guardias de la prisión se referían a ellos como *neak thos,* «los culpables». La prisión pronto se ganó otro nombre entre la gente: *konlaenh chuol min dael chenh*, «el lugar donde entra la gente pero nunca vuelve a salir».

Encontré el murciélago en la esquina más ignorada de una celda que antes fue salón de clases. En Tuol Sleng todavía quedan pizarrones, pero también cadenas empotradas al piso. En las paredes de los pasillos está la huella de los estudiantes que alguna vez los poblaron. Sus voces se leen en los mensajes y dibujos labrados en las paredes. Caricaturas de vaqueros con pistolas y chicas de cabello bien peinado contrastan con la sangre que permanece en las ranuras de los mosaicos del piso. El murciélago se me apareció con su carne, más arruga que podredumbre, y un rostro retorcido que acompañaba a los ángulos cerrados del gesto de la muerte. Era tan negro como los cadáveres que encontrara ahí mismo el periodista vietnamita Ho Van Tay treintaiún años antes, en 1979, cuando llegó a Phnom Penh acompañando al ejército vietnamita que derribaría al Jemer Rojo. Intentaba seguir los pasos de Ho Van Tay, imaginar lo que él encontró. Lo que encontré fue al murciélago. Lo que él vio en esa prisión, abandonada por sus administradores pocos días antes, fue el olor a carne dulce y podredumbre. El hedor lo llamó a entrar al complejo rodeado de alambre de púas. Una vez dentro, el fotógrafo recuerda que el único sonido que se escuchaba era el tronar de los gusanos bajo sus botas al caminar por los pasillos. Gusanos repletos de la carne podrida de los últimos prisioneros ejecutados y abandonados, encadenados a camastros en las salas de tortura, donde cuatro años antes de aquello decenas de niños se sentaron a tomar clase de matemáticas. Ho Van Tay vio gallinas picoteando los cadáveres negros en busca de alimento. A la par del tronido de los gusanos, escuchó su cacareo acallado y su brincoteo, todos sonidos tan discretos como el *poo-tee-weet* de los pájaros de Vonnegut. Ho Van Tay, fiel a su profesión, agregó al paisaje un nuevo ruido, el del obturador de su cámara, sin sospechar que no era la primera vez que esos cuerpos escuchaban un sonido igual.

Ho Van Tay encontró a otro inquilino habitando la cárcel. La más silenciosa de las bestias: un meticuloso archivo compuesto de biografías de prisioneros, transcripciones de interrogatorios, notas de tortura y listas de nombres de personas destinadas a ser ejecutadas. Entre la entraña de papel de la bestia había también miles de fotografías de hombres, mujeres y niños posando ante la cámara con números

rotulados en pequeñas tarjetas. Todos los prisioneros de Tuol Sleng fueron fotografiados al entrar a la prisión, semanas o meses antes de ser ejecutados en las afueras de la ciudad, en Choeung Ek. La mayoría de las imágenes fue tomada por un fotógrafo niño de nombre Nhem En, con una cámara de formato medio marca Yashica, cuyo sonido al liberar el obturador era también un ruido tan discreto e ínfimo como el *poo-tee-weet* de Vonnegut.

En su juventud, Nhem En fue premiado por su buena conducta como miembro de Angkar y enviado a China para ser entrenado como técnico fotográfico. A su regreso, se le asignó el papel de líder del grupo de fotógrafos de la prisión. Tenía menos de dieciocho años. Nhem En sobrevivió al régimen y hoy en día no se considera en absoluto culpable de los actos que con tanto detalle es capaz de describir cuarenta años después: «Los prisioneros llegaban y eran descargados de los camiones. Inmediatamente nos preparábamos para tomarles sus fotografías. A cada prisionero se le asignaba una cifra que se registraba en una lista» y correspondía al número de prisionero recibido en el día. Después el departamento de documentación cotejaría la información biográfica del prisionero con la fotografía ya revelada.

Hombres, mujeres, ancianos e infantes llegaron en camiones, con los ojos vendados, a la frontera de Tuol Sleng marcada por una reja de metal corrugado y alambre de púas. Con cuerdas amarradas al cuello eran arrastrados, jalados como una columna de ciegos faltos de práctica, hasta arribar al sitio donde se elaboraría el último registro de su existencia. Frente a la cámara se les quitaba la venda. Sería el único momento, durante su estadía en la prisión, donde podrían mirar libremente a su alrededor. Se les medía la altura, se les sentaba en una silla que garantizaba una postura inmóvil y se les fotografiaba. *Flash*. Luego les preguntaban sus datos biográficos, y pasaba el siguiente. Medidas, silla, no se mueva. *Flash*. Siguiente.

En Tuol Sleng el robo de la mirada sucedía tan pronto se arribaba a su puerta, y culminaba con cráneos vendados atorados en la tierra. Antes de sentarse ante la cámara la visión de los prisioneros estaba restringida bajo la venda que les cubría los ojos, y a ese único momento de luz, le seguiría un sinfín de restricciones a visión y cuerpo. Aquellos en pequeñas celdas no podrían mirar a nadie, y quienes compartieran las más grandes, acostados de espaldas y encadenados unos a otros, mirarían únicamente al techo. Días o meses después, cuando sus nombres se incluyeran en las listas de ejecución, los prisioneros abordarían camiones con destino a las afueras de la ciudad, los ojos una vez más vendados. Así, sin haber visto realmente el mundo después de su encuentro con la cámara, sus cuerpos caerían en la oscuridad de las zanjas que hasta hoy los resguardan.

El proceso de producción fotográfica en Tuol Sleng era la antesala de la tortura, de confesiones extraídas a golpes, y la caída final en zanjas sin nombre, con cuellos cercenados, cráneos rotos. El director de Tuol Sleng, Kaing Guek Eav, conocido como Duch, diría años después: «los matábamos como a pollos». En las fotografías, los condenados buscan la mirada de quien los observa. Preguntan al fotógrafo, a la lente, desorientados, ¿dónde estamos? A lo cual Nhem En sólo contestaba: «Yo no sé, yo sólo saco las fotos», el trabajo del fotógrafo y nada más. Al mirar las fotografías hoy en día, sabemos que los retratados murieron, y que en el instante de la creación fotográfica ellos no podían intuir plenamente su destino. No sabían lo que vendría. No sabían que el fotógrafo sentado frente a ellos, armado de un aparato complejo, equivalía en realidad a un pelotón de fusilamiento. Era tal la confusión de ese instante, que más de uno sonríe para la cámara. Pero la mayoría parece saber. La intuición sobre la muerte inaplazable se adivina en sus ojos: «Ellos sabían que iban a morir», admite Nhem En. En esas miradas gana la petrificación del espanto, el miedo a la incertidumbre. Boreth Ly, analizando el régimen visual del Jemer Rojo, apunta que los ojos de los retratados se presentan en las fotografías «opacos, sugiriendo que su visión estaba ya traumatizada, si no es que destruida, por la mirada de la cámara».

En el instante en que se registraba su imagen se perdía su nombre. En realidad no, esto es mentira, el nombre literal de cada prisionero era meticulosamente registrado en formas, documentos, declaraciones y confesiones. Pero el sentido y significado de sus nombres, como representaciones de su identidad, de su ser, se perdía en el momento en que sus cuerpos eran integrados a un proceso burocrático de deshumanización que daba inicio en el instante en que posaban ante la cámara. El registro burocrático los engullía; los retratados eran cosificados, categorizados. Una vez que la cámara disparaba, dejaban de formar parte de la raza humana y pasaban a convertirse en *neak thos*, en culpables, de un crimen que quizás nunca conocerían. Sus nombres, fragmentados, se convertirían en símbolos y sonidos cuya única función era alimentar la necesidad burocrática del archivo. Nombres, no como identidades, sino como cadenas de caracteres huecos que identificaban cuerpos que, tras ser interrogados, proporcionarían más hilos de letras, más listas de nombres, más cuerpos para ser torturados y ejecutados.

Sólo doce personas sobrevivieron a la mecánica de Tuol Sleng. Siete de ellos eran artistas y trabajadores técnicos que fueron mantenidos con vida gracias a sus habilidades únicas. Saber arreglar una máquina de coser, o poder pintar un retrato minucioso de Pol Pot fue su salvación. Al caer el régimen, estos prisioneros fueron abandonados por sus captores y lograron huir entre los escombros de la ciudad.

Tras haber sido descubierta la prisión por los vietnamitas, salieron de entre las sombras cinco niños que habían sido arrestados junto con sus padres; se habían escondido y así sobrevivieron a la inevitable ejecución. El más pequeño, un bebé, murió a las pocas horas. Otros dos fueron localizados con vida décadas después, los hermanos Norng Chanphal y Norng Channy. Hace unos años se descubrió a otra sobreviviente, la única mujer, Chim Math, quien formó parte de un grupo de ciento setenta y siete prisioneros liberados de la prisión a inicios del régimen, exonerados de sus crímenes por razones desconocidas y remitidos a cárceles más benévolas. Vann Nath, uno de los siete artistas que sobrevivieron, dedicó el resto de su vida a contar las atrocidades de las que fue testigo en Tuol Sleng a través de su pintura. Guardó hasta su muerte, en 2011, una copia de su fotografía de ingreso a la prisión.

Nhem En afirma que llegó a producir hasta seiscientas fotografías al día de personas que, según él sabía o intuía, seguramente eran inocentes y que, sin embargo, serían condenadas a muerte con toda certeza. Dejar de cumplir con su cometido hubiera significado su propia muerte. Los verdugos que cortaban el cuello de los prisioneros antes de lanzarlos a las zanjas habrían sufrido ese mismo destino si un día hubieran decidido no cumplir con la función específica que Angkar les había asignado. La ausencia de una pistola amenazando a la cabeza del perpetrador genera la ilusión de que su actuar es un acto de voluntad libre. Se sugiere a menudo que los ejecutores de la violencia *deciden* llevar a cabo sus acciones, se argumenta que siempre podrían haberse negado. Pero la realidad, en palabras de un sobreviviente, es que en la Kampuchea Democrática nadie «tenía el derecho de negarse a hacer algo. Teníamos que hacer lo que nos indicaban el cien por ciento del tiempo». Soth Polin lo ha planteado de la siguiente forma: «nunca te ordenaban que hicieras nada, nunca te forzaban, sino que te lo *solicitaban*. Te solicitaban que les entregaras tu motocicleta, te *solicitaban* que te separaras de tu esposa, te *solicitaban* que te entregaras a Angkar […] te *solicitaban* que te murieras».

En Kampuchea Democrática, niños y adolescentes se convirtieron en asesinos convencidos de su integridad moral. El sistema les proveyó la certeza de poseer virtud y verdad. Como indica Soth Polin, su sentido común individual se plegaba al del grupo, al del partido, al de Angkar. Su capacidad de reflexión y sus sentimientos instintivos se disolvían bajo la influencia de un discurso que actuaba como una droga. Nhem En tenía sólo diez años cuando se unió al Jemer Rojo, era un adolescente

cuando llegó a Tuol Sleng como líder del equipo fotográfico. Para él, como para muchos miembros del partido, Angkar había suplido a sus madres y padres, a su familia, y por ende lo que Angkar designara como aceptable era considerado ley. Decidir si matar o no, si fotografiar o no, si participar en un acto de violencia o no, era una decisión en realidad muy fácil. La decisión correcta, a diario, era aquella que implicaba seguir con vida, y así se aceptaba la violencia extrema como necesidad y como ley. «La gente hace lo que tiene que hacer para sobrevivir», dice Nhem En hoy en día, «Si no lo haces, te mueres. Y nadie se quiere morir.»

Susan Sontag sostiene que una persona con una cámara en la mano se transforma en una entidad activa, en un voyeur con dominio sobre la manera como será representada esa circunstancia. En Tuol Sleng el fotógrafo atrapaba lo visible con su ojo doble, mientras el retratado se mantenía pasivo, mero objeto para ser plasmado en la maquinaria burocrática de la sospecha. La cámara es un arma, dicen Sontag y Vilém Flusser: el hombre detrás de su cámara está al acecho. El acto mismo de la fotografía, la naturaleza intrínsecamente superior del hombre tras la cámara, ayudó a Nhem En a convertir a sus retratados en «cosas», ya no personas. Cosificar a quien uno no tiene más opción que eliminar, parece ser, si no un procedimiento instintivo, al menos un proceder necesario para completar su destrucción. La cotidianidad en Tuol Sleng exigía que los trabajadores construyeran una separación entre ellos y los prisioneros para poder llevar a cabo sus tareas y, por ende, sobrevivir. Esto era tan cierto con desconocidos como con conocidos. Si súbitamente quien se sentara frente a la cámara resultara ser primo de Nhem En —cosa que en efecto sucedió—, la dinámica se mantendría igual. La fotografía tenía que tomarse. El traidor debía ser eliminado. Sin importar quién fuera.

La construcción del otro como objeto vuelve tolerable la aplicación de la violencia extrema en el día a día. En el instante del acto el perpetrador posee dos certezas: que existe la posibilidad de estar haciendo lo correcto, y que lo *tiene* que hacer para sobrevivir, aunque no sea así. Esta ilusión de certeza es una burbuja que no se rompe hasta que termina el ciclo de la violencia, y sólo entonces el perpetrador podrá mirar hacia atrás para juzgar si estuvo en lo correcto o no, y arrepentirse. Este fenómeno explica, más no justifica, por qué la gente mata en determinadas circunstancias.

Sepárate de los otros y sobrevivirás, sepárate y los podrás matar. Entre tú y ellos existe un arma que te da el privilegio de ser el cazador y no la presa. Sepárate, hazte más alto. Esa es la lección que la violencia enseña. También es la naturaleza de la fotografía inmersa en el proceso de violencia. Esa separación del mundo en dos partes: el observado y el

observador, el que es representado y el que representa. Nada más efectivo en la guerra que destruir la individualidad de la gente, del enemigo. Convertirlo en objeto es la condición necesaria para su eliminación. Nhem En jamás consideró sus acciones reprochables porque los prisioneros a quienes retrataba ya eran para él miembros de otra especie: una compuesta de traidores, criminales, no-personas, vivos que en realidad ya están muertos. La violencia, al igual que la fotografía, convierte a sus víctimas en cosas por medio del auxilio de objetos inanimados.

Manijas, manivelas y tornillos aserrados componen una silla cómplice. Frente a la cámara, sirvió como auxiliar en la medición física de los prisioneros, acomodando sus cabezas en el sitio exacto antes del disparo del obturador, asistía a la cámara en su medir y disciplinar el cuerpo ajeno. Como aparato inmovilizador, la silla era el primer instrumento de tortura que tocaban los prisioneros de Tuol Sleng, uno que compartía intenciones con la cámara: congelar, inmovilizar, garantizar que la mirada esté fija, que los hombros estén derechos, la cabeza quieta. «Mire hacia adelante», dictaban las instrucciones del fotógrafo, «no se voltee, no mire para otro lado, o la foto no saldrá bien», no se encorve, no se mueva. El error podría ser fatal.

En una ocasión, Nhem En fue brevemente arrestado por haber revelado una foto del líder Pol Pot con un punto negro en el rostro, y lo único que lo salvó fue lograr comprobar que el error era de fábrica, se originaba en la película, y no había sido creado a propósito como falta de respeto o gesto de disidencia. La perfección era imperiosa. Cualquier error podía interpretarse como amenaza para un sistema que buscaba ejercer control absoluto sobre el cuerpo y la mirada.

La silla y la cámara eran tan herramientas de violencia como las varillas de fierro utilizadas para golpear, una y otra vez, durante sesiones de tortura y ejecuciones. El caos reina en las cosas más simples, en los objetos que parecen más inocentes. La cámara, postrada entre el fotógrafo y los fotografiados, parece incauta pero contribuye activamente a la objetivación de aquellos que han de morir. Convierte a la muerte en algo aceptable, en requisito burocrático y moral.

Para los retratados, el hombre detrás de la cámara es apenas visible. El verdugo técnico, el niño fotógrafo, el soldado infante no les habla. El

único que se comunica con ellos es el aparato, esa extensión metálica de la paranoia del régimen. A la manera de la máquina inventada por Kafka en su cuento «La colonia penitenciaria», en Tuol Sleng hubo también artefactos que inscribían repetidamente sobre el cuerpo la culpa del condenado, hasta matarlo. Múltiples aparatos sirvieron a este propósito. A veces eran tan simples como el bolígrafo utilizado para inscribir el destino de los cuerpos de prisioneros. Quién era ejecutado, quién no. En el gesto repetido de la mano, que asienta cargos y sentencias, quedaba marcado el destino. Máquinas de escribir fincaron confesiones falsas, listas de ejecución. Radios transmitieron una y otra vez las mentiras y ficciones que construían lealtades para Angkar. Este ejército de máquinas silenciosas e inanimadas sirvió incautamente a los propósitos del régimen: la eliminación del enemigo, la implementación de la muerte.

Preámbulo de la destrucción, la cámara y sus aliados mecánicos se fincaron como extensión misma de la tortura física que auguraban. Si hay un acto de dominación implícito en todo uso de la cámara, quizás esto se exacerba cuando el acto se ejerce a través de un aparato, y no directamente por la mano humana. El gesto fotográfico no se transmite de un humano a otro, sino que existe un mecanismo mediador que divide a las partes. El acto fotográfico es siempre un ejercicio de poder entre bandos.

Toda fotografía de prisión posee una naturaleza e intención precisa: posicionar al cuerpo en el mundo de cierta manera, para inscribir sobre aquél la identidad de la criminalidad. No importa si el sujeto resulta ser inocente: en la imagen producida durante su arresto se le percibe ya como criminal, mucho antes o después del juicio. El efecto de la fotografía en manos del poder va de la mano con un acto de definición del mundo. En la cámara se finca el poder de definir qué es y qué no es. Control social expresado a través de una construcción visual. Estos no son retratos de individuos, sino retratos del poder impuesto sobre individuos.

La mecanización del gesto repetitivo es una de las muchas violencias que emanan de la burocracia. Inevitablemente vinculada a la banalidad del mal, la burocratización de la violencia revela que el papeleo que precede a una ejecución puede ser tan violento como la ejecución misma. La cámara es aliada de este proceso de documentación previo a la muerte; su producto, la fotografía, es documento fundamental en el proceso de burocratización de la muerte, extensión de la tortura y el sufrimiento. La producción de retratos en Tuol Sleng fue sólo el primer paso en un proceso que fragmentó a cada una de esas personas. Al alienar a los retratados, al convertirlos en objetos, aquéllos se volvieron, en primer lugar, asesinables. Resulta paradójico que integrada al acto de

violencia, la fotografía negara su origen como objeto de memoria, de preservación, para convertirse en lo opuesto: en un aliado de la destrucción.

Una frase común en Kampuchea Democrática era que Angkar tenía ojos de piña. Con sus mil ojos, el régimen se reveló como panóptico omnipresente cuyo control sobre el mundo se ejercía a través del ordenamiento visual. Angkar lo podía ver todo, lo sabía todo y, por ende, resulta lógico que el archivo como institución le fuera indispensable. Entre el caos que era la vida diaria, las hambrunas, las ejecuciones masivas y la mala administración, Angkar se dedicó minuciosamente a construir archivos. Este impulso de archivar confirma la paranoia de la era.

Registrar pormenorizadamente los detalles de cada traidor arrestado era fundamental para demostrar que los líderes tenían razón, que, en efecto, existían cientos de miles de traidores en el seno de la nación. Incluso Nhem En justifica hoy el trabajo que realizó en Tuol Sleng con palabras que podrían haberse escuchado durante el régimen: «el trabajo era necesario porque debíamos documentar quiénes eran nuestros enemigos». Por supuesto, resulta difícil creer que los niños fotografiados y aniquilados por el equipo de Tuol Sleng constituyeran un gran peligro para la nación. Sin embargo, según el dictamen de Angkar, se debía arrancar la traición desde la raíz.

Es significativo que Son Sen, el ministro de Defensa y Seguridad Nacional del régimen llamara a Tuol Sleng el «aliento de la nación», *dânghaoem cheat*, el alma del país. Su archivo revela lo prioritario que fue para el régimen el fastidioso ejercicio de la documentación. Del amplísimo corpus producido por los trabajadores de Tuol Sleng, sobreviven hoy cuatro mil confesiones firmadas, más de doscientas mil páginas mecanografiadas, veinte mil páginas de material administrativo, múltiples cuadernos de instrucciones para interrogadores, listas de ingreso de prisioneros, listas de ejecuciones y casi seis mil fotografías.

La violencia archivística de la que es parte este aglomerado de imágenes surge del deseo de imponer orden sobre el mundo a través del poder omnivigilante. Estas imágenes fueron producidas con la intención de mantenerse en secreto, de quedar clasificadas y enterradas en recovecos burocráticos. La secrecía en Tuol Sleng era fundamental. De ahí nadie salía vivo, de entrada, porque el secreto de su existencia se debía mantener. El tránsito entre estos dos mundos, el público y el secreto, lo mediaba el flash de la cámara de Nhem En. Una vez que la foto era tomada, no había vuelta atrás. La luz se derramaba del instante

fotográfico, capturando y ejerciendo el punto de no retorno. Una vez que ha sido expuesto el negativo a la luz, no hay regreso. La inmutabilidad de la fotografía emula la naturaleza fundamental de la violencia: una vez cometido el acto, no se puede revertir. La violencia no se des-hace: una vez que se perpetró no se puede retirar, quitar, limpiar.

El archivo fotográfico de Tuol Sleng es uno de los casos excepcionales donde los perpetradores del crimen preservaron sistemática y meticulosamente, a través de actos de representación —en este caso la fotografía—, sus crímenes: la erradicación de otros humanos. Estamos acostumbrados a que las imágenes de violencia sean producidas por periodistas o testigos, fuerzas neutras que llegan después de que el acto de violencia fue cometido, toman la foto, y denuncian lo que otros hicieron. Pero las representaciones de violencia producidas por los perpetradores mismos de esos actos atroces son escasas. Más aún si se trata de imágenes producidas durante el curso mismo de la violencia, dentro de ella, no después de ella. Quizá por su rareza nos desconciertan tanto. Son ventanas al acto mismo de la violencia, no a sus resultados y consecuencias.

Las fotografías de Tuol Sleng son la evidencia del crimen, pero son también el crimen en sí. Son prueba inequívoca de que los retratados existieron y del fin que se les impuso. Documentan la violencia perpetrada en su contra, sin embargo, también son el crimen, la huella material de este, un fragmento aún presente del proceso mismo de la destrucción de las víctimas. El archivo fotográfico de Tuol Sleng desconcierta en parte porque denuncia el crimen, pero es a la vez el brazo del verdugo. Preserva la destrucción, pero es también parte de ella.

La producción frenética de documentos, el temblor propio del tecleo desesperado, los químicos del cuarto oscuro que arden sobre la piel, el pánico del error ortográfico en la transcripción; todas estas fueron las angustias de perpetradores aterrorizados por el régimen. Sobre ellos recaían múltiples esfuerzos requeridos por la estricta administración del orden y el miedo. Se trata de un ansia furiosa, una que se siente en las piernas que no debieran temblar, aunque debajo de ellas la tierra se sacuda porque algo viene. Serán quizás los vietnamitas que interrumpirán los gestos de extracción ya tan rutinarios en la vida de Tuol Sleng. Será la culpa. Pero el proceso debe continuar, aunque tiemble la tierra, y con prisas se producen las últimas listas de ejecuciones, tinta roja, tinta negra, un simple trozo de papel que dicta la

diferencia entre la vida y la muerte. Cada matiz de tinta revela la capacidad que posee la burocratización de la violencia para transformar hechos simples, como la existencia de un papel, en aliados de un crimen venenoso. Aunque los burócratas de Tuol Sleng no destruyeron vidas directamente, sí lo hicieron a través del llenado de formas, del retrato de sujetos sin nombre. Por medio de estos minúsculos actos de representación pavimentaron el camino hacia la destrucción. En su neutralidad y su desapego estos papeles son, a la vez, la barbarie y la documentación de la barbarie. Actos simples: archivar, tomar notas, transcribir una voz, todos pueden ser actos de crueldad. La burocratización de la violencia es capaz de arrancarle a una persona su humanidad con mayor eficiencia que la muerte.

Un sistema alimentado de pequeños gestos, movimientos acumulados encaminándose a ese último golpe donde la pala toca el cráneo. Son los microgestos que preceden al asesinato, convirtiéndolo en una muerte más, una más en un millón, una estadística. Pero mientras sigamos entendiendo a estas fotografías como una acumulación de rostros desindividualizados, una masa anónima, su función original como archivo de violencia permanecerá. Perpetuaremos el anonimato impuesto a estas personas por el régimen. Afirmaremos la insignificancia de sus muertes si no las observamos de una nueva manera. Una montaña de huesos no significa nada, pero una montaña de huesos con nombres sí. Devolverles su ser a los muertos permanece como posibilidad, incluso ahora. Y quizás sea la única forma de contrarrestar la violencia sutil de la burocratización de la destrucción.

Las paredes de Tuol Sleng hoy están cubiertas de las fotografías producidas por la Yashica de Nhem En. Cuando la prisión fue inaugurada como museo tras la caída del Jemer Rojo, la gente hacía largas filas para entrar y verificar si entre todos esos rostros anónimos podían encontrar a algún familiar. Varias fotografías adquirieron una nueva capa de pátina: líneas y puntos que identificaban vacíos, secuencias de letras curvilíneas que enunciaban el nombre del retratado por fin reconocido por algún familiar o amigo. Hoy ya no se permite escribir sobre las fotografías, el espacio museístico está ya higienizado. La rememoración domada, institucionalizada, se figura como un nuevo tipo de violencia, quizás involuntaria pero igualmente cruel. En ese impulso natural que tuvo la gente por identificar a sus muertos y escribir sus nombres sobre las imágenes, en ese gesto ahora acallado, se sugiere la aproximación que debiera regir sobre nuestra actitud ante el horror del pasado. Habría que reconocer. Que re-conocer. Volver. Habría que

nombrar. Si estos cuerpos fueron víctimas de la cosificación, si para destruirlos fue primero necesario convertirlos en objetos, entonces debemos resubjetivizarlos.

Podemos comenzar por sostenerles la mirada a los muertos cuando nos observen, verlos de vuelta, ser testigos de su existencia, reconocer su desconcierto y su miedo, pronunciar sus nombres cuando estos existan. Maurice Blanchot nos dicta, «no debes ser tú quien hable; deja que el desastre hable en ti, aun si es a través de tu olvido o tu silencio». Ser testigos de lo sucedido, entender si no el *por qué*, al menos el *qué*. Para ello es indispensable negar el impulso de cerrar los ojos ante el rostro de los muertos. Pero somos tan malos testigos, tan débiles. No queremos sentir el dolor. Y como cerramos los ojos, tampoco alcanzamos a ver el atisbo de luz de aquello que pudo haber sido diferente. Sólo vemos la oscuridad de lo sucedido, de lo que quedó, los restos que permanecen tras haberlo matado todo. Como testigos, siempre llegamos tarde, después del desastre, una vez que la historia ya sucedió. Entonces lo único que nos queda es observar con aturdimiento los efectos de la violencia ajena, en cuya superficie tendremos que aprender a leer la que será siempre, potencialmente, también la nuestra.

Los rostros revelados

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.
Antonio Machado

Casi no quedan hombres en las montañas de Cabilia. Sólo niños, viejos y algunos adultos que, por la razón que sea, aún no pelean en esta guerra que ya duró demasiado. Seis años llevan en el monte los *fellaghas* luchando en el Frente de Liberación Nacional. Cuando termine todo esto los franceses la seguirán llamando guerra; nosotros, independencia. Pero eso aún no sucede. Todavía es 1960, y mientras esperamos nuestro turno para resistir, los dueños de este pedazo de tierra llamado Argelia todavía son los franceses.

Vestidas de montaña blanca, las mujeres *amazigh* nos reunimos a esperar, sin pómulos ni barbillas ni frentes ni narices ni bocas. Sólo mirada. Para quien nos observa, sentadas en círculo, reunidas bajo el sol, somos la blancura del velo largo, el *haik* que nos protege hasta los pies. Parvada blanca que espera lo que vendrá, ceñimos la tela por debajo de su peso manso, juntándola a la altura de nuestra nariz. Contrastamos con la tierra grisácea y el pasto seco. Entre nosotras corren los niños. Somos la cordillera que los protege de los soldados franceses que nos han venido a dar órdenes. Ellos creen que nos escondemos bajo la blancura del *haik*. Nos consideran víctimas de una cultura bárbara y retrógrada, creen que nos pueden reeducar y civilizar. No entienden que el velo para nosotras es protección; cubrir no significa lo mismo que esconder.

«El velo es una segunda piel», dirá Carole Naggar, «para la mujer argelina el velo es inseparable del rostro». El *haik* separa, es el tejido que

establece la barrera que distingue el adentro del afuera, disciplina al cuerpo y lo protege. También es la posibilidad de elegir qué tan visibles deseamos ser. A distintos tiempos, y dependiendo de las circunstancias, lo usamos para cubrirnos totalmente: dejando solo un pequeño hueco para asomar un ojo; o parcialmente: descubriendo el rostro. Lo que el *haik* siempre cubrirá mientras estemos en espacios públicos son los hombros, el cuello, las orejas, el cabello. Pero el *haik*, a diferencia de los velos de otras tierras, es variable. Una tira larga y rectangular que moldeamos al cuerpo y el rostro, casi siempre se fija como una cortina a la altura del pecho, con fíbulas o broches de plata que llamamos *afzim*. El velo, no sólo por su plasticidad, sino por su color, es ante todo un obstáculo para la vista. Guarda un espacio que no será visto; para el ojo colonial, que lo quiere abarcar todo, dominar todo, esto resulta inaceptable.

Lo blanco es vacío, inexistencia. La ausencia de la representación. Ese espacio donde uno mira y se queda ciego. La blancura del velo es el «equivalente simbólico de la ceguera: un leucoma, una mancha en el ojo», dirá Malek Alloula. Las mujeres argelinas, «excepto algunos contornos vagos, son anónimas en su parecido repetido. Nada distingue a una mujer velada de otra». La neutralidad que nos otorga la tela blanca les impide a los franceses controlarnos. No tienen manera de distinguirnos a una de la otra. En nuestra unidad, somos anónimas. Bajo el manto del *haik* podríamos ser una misma y cualquiera. Todas somos iguales para ellos, porque todas somos el *haik* níveo que funge como «una suerte de máscara perfecta y generalizada […] pertenece a la vida diaria, como un uniforme, establece uniformidad», continúa Alloula. En nuestra blancura los cegamos. Desconcertados, no pueden asirnos. Es por eso que ahora nos han convocado a este lugar para revertir el orden y llevar al exterior lo que, se ha dictado, debe existir sólo en el interior; nos han llamado para quitarnos el *haik* que nos consolida y descubrir cómo somos por dentro.

Bajo el manto traslúcido de nuestros velos, nos guardamos. Nos resguardamos. Aguardamos. Todavía somos sólo ojos, y sólo por ellos nos pueden juzgar. Pero eso está a punto de cambiar. Los soldados franceses dictan las normas de un orden superior. Vengan, esperen, tomen su turno, pasen una por una… Muchas órdenes. Antes vino la orden de destruir nuestras aldeas. La orden de mudarnos a campos de reagrupamiento. La orden de que con nuestras propias manos construyéramos nuevas casas conforme a su dictamen, su traza, su idea del mundo, a veces a escasos metros de la ruina de nuestros antiguos

hogares. La orden de que en esas nuevas casas, organizadas como ellos han dicho, alineadas dentro de un espacio militarizado, viviéramos. La orden de no salir de los campos por las noches. La orden de no poder auxiliar a los guerrilleros en el monte. La orden, ahora, de que debemos llevar sobre nosotras un documento de identidad para ser fichadas e identificadas en cualquier momento. La orden de que debemos ser fotografiadas para ese documento de identidad. La orden de que nos quitemos el haik ante la cámara. La orden de que nuestros cuerpos no son nuestros; son de ellos para ser controlados.

Nos ha convocado el jefe de correos de cada poblado: Bordj Okhriss, el Mezdour, Ain Terzine, el Maeglinine, Souk el Khrémis. Sentadas en círculo sobre la tierra esperamos nuestro turno. Quizá después hagamos fila. Quizás nos llamen por nuestro nombre, o nos lo pregunten conforme tomemos nuestro lugar ante la cámara, sobre el taburete o la tierra, frente a la pared lodosa o blanca de la *mechta*. La exposición de nuestros cuerpos se llevará a cabo sobre ese banco de madera dispuesto frente a las casas de lodo. Frente al muro se postrará una cámara sobre un tripié. El artefacto tendrá un ojo frío que copia lo que tiene delante. Un hombre con mirada propia, quizás no la misma que la de la cámara, se postrará detrás de ella: será el guía de su ojo. Su nombre es Marc Garanger, tiene veinticinco años; hace su servicio militar en Argelia y siente que lo que hace está mal. Es un fotógrafo disfrazado de soldado francés. Su presencia aquí es involuntaria.

> Yo no estaba de acuerdo con esta guerra y pensé que al final de muchas trabas que puse, no iría, pero no sucedió así, y tuve que ir [...]. [F]ui allá teniendo muy claro que sería una guerra perdida para Francia, que era una insensatez.
>
> Marc Garanger

Nombrado fotógrafo oficial del regimiento, cuando finalmente regrese a Francia dentro de dos años, el fotógrafo soldado habrá producido más de veinte mil fotografías de nuestra tierra.

> Desde el primer día tomé algunas fotografías. Para entonces tenía ya diez años de tomar fotos [...]. Cuando el comandante vio el tiraje que yo había puesto sobre la mesa dijo que eso le interesaba y me designó como fotógrafo oficial del Regimiento. Aun cuando era un puesto fantasma, pues era una plaza que no existía [...]. Eso me

dio una libertad extraordinaria y era exactamente lo que yo quería.

Marc Garanger

Si su presencia aquí es involuntaria, Garanger convertirá su gesto de fotógrafo en un acto voluntario.

> La guerra me rompió el corazón. La fotografía era una forma de sobrevivir [...]. Fue para sobrevivir y expresar mi desacuerdo que tomaba fotografías. Todo el tiempo tenía la cámara en la bolsa y cualquiera que fuera la foto que tomara estaba convencido que —a cada instante— era un testimonio de lo absurdo de esa guerra.
>
> Marc Garanger

A lo largo de los siguientes diez días, Garanger cumplirá una misión especial. Los franceses dicen haber entrado a una nueva fase en esta guerra. Le llaman *pacificación*, lo que significa, básicamente, arrasar con nuestras aldeas y forzarnos al traslado. Aquí la tierra ha sido violada antes que nuestros cuerpos. Y tras su despojo nos han obligado a vivir a la sombra de los puestos militares, en los llamados «campos de reubicación».

> El comandante dijo: «Necesitamos que todas estas personas tengan cartas de identidad» [...]. Así sería más fácil controlar sus movimientos entre los campos de reagrupamiento [...]. Vino conmigo y dijo: «Garanger hará las fotos». En diez días fotografié a casi dos mil personas, la mayoría mujeres, a un ritmo de doscientas por día.
>
> Marc Garanger

Al principio la cámara nos tocó sólo un poco. En el primer día de sesión fotográfica Garanger nos retrató con el *haik* sobre la cabeza. Entonces nuestra velación todavía se formaba de capas de aire duro que es tela. Pero incluso al retratarnos usando el *haik*, la cámara nos tocaba lo suficiente como para violar ese precepto básico de nuestra religión que dicta que la representación del cuerpo humano es algo impuro. Aún antes de que nos forzaran a quitarnos el *haik*, ya nos obligaban a tomar

nuestro lugar sobre el banquillo. El banquillo del enjuiciamiento, desde el cual se sometía a proceso nuestra cultura, y sobre el cual, en un segundo, nos tocaría la luz.

> Impresas a cuatro por cuatro centímetros, engrapadas en seis copias, en la oficina [...] presenté la primera serie de fotos [y] el comandante dijo que no debía tomar las fotos con velo, que las mujeres debían quitárselo. Al día siguiente se siguió la orden dada para que las mujeres se quitaran el haik, y tuvieran la cabeza desnuda para la foto. Eso fue otra parte del horror de la violencia contra esas mujeres.
>
> Marc Garanger

Miles de fotografías de nuestra mirada descubierta serán el resultado de esos diez días de trabajo de Garanger. Debajo de cada haik que caiga, su cámara congelará una reacción. ¿Cómo se gesta la indignación? Quizás con ritmo pausado, mientras vemos a las otras pasar y sentarse ante la cámara, una tras otra. Observamos a los soldados obligarlas a quitarse el haik, la tela cayendo sobre sus hombros y regazos. El resentimiento crece conforme observamos la imposición del develamiento desplegarse sobre las otras, que seremos nosotras. Miramos el despojo de las otras. Sabemos que ha de tocarnos también; la luz certera ha de tocarnos. Nuestra furia se hincha como un grano mojado. El fotógrafo-soldado sabe que está mal lo que hace. Sabe que no debe usar la cámara, no de esta manera. Pero esto es una guerra, y aquí nadie tiene opción.

> Ellas no tenían opción. Ellas tenían la obligación de quitarse el velo y dejarse fotografiar [...]. Cuando yo llegaba a la sesión, había un grupo de soldados armados, con ametralladoras colgando del hombro, un intérprete, y el comandante. Las mujeres hacían fila. Cada una tomaba su turno en el banquillo [...]. Yo quedaba a tres pies de ellas. Se les quitaba el velo.
>
> Marc Garanger

El encubrimiento se desvanece ante la orden, cada uno de sus múltiples niveles se vencen: las manos dejan de unir la tela a la altura de la nariz, el *haik* se abre y se descubre el rostro, luego la cabeza, el

cabello alborotado; el prendedor de plata a la altura del pecho se retira y se abre la cortina, el manto cae alrededor de los hombros; las manos conducen el velo hasta el regazo, pero no lo sueltan. Capas que caen, no por voluntad, sino por imposición. De los pliegues de presencia diluida surgen nuevas formas. Se revela de súbito nuestra figura exacta, la textura precisa de aquello que antes era sólo curva. Sólo suposición. Revelados quedan nuestros cuellos, las arrugas, los cabellos, las marcas de nuestros rostros, las muñecas, las frentes, los tatuajes, los escotes, las orejas. Los detalles. Esos detalles antes protegidos por capas de tela. Sobre la plata de la película quedarán las marcas de lo que somos en este día, los colores y texturas de nuestros vestidos, las arrugas de nuestra piel. Toda revelación se basa en la vista de aquello que antes estaba oculto. Antes no veíamos, no sabíamos. Ahora ellos ven, y creen saber. A través de su acto se revelan a sí mismos, tanto como nos revelan a nosotras. Nos miran, por primera vez; nosotras les devolveremos la mirada. Debajo del velo, Garanger y los demás soldados encontrarán lo que somos. Pero también hallarán otra cosa debajo: nuestra rabia y nuestro desconcierto. El miedo de unas y la calma de otras. Pero ante todo, la certeza de que la cámara, en este momento preciso, es un crimen silencioso.

> Fueron los rostros de las mujeres lo que más me impresionó. Yo recibí su mirada a quemarropa, como primer testigo de su protesta muda, violenta.
>
> Marc Garanger

Garanger ha sido testigo de nuestra furia. Ha registrado el crimen de nuestra develación, pero también ha preservado lo único que nos quedó como posibilidad ante ese acto: la resistencia practicada a través de la mirada. A nosotras nos quedará la obligación de cargar con este retrato de la imposición a diario sobre nuestros cuerpos. Ante el poder de unificación del *haik* se ha impuesto el impulso de identificación que busca precisamente lo contrario del velo: busca revelar las particularidades de cada individuo, cada rostro, para controlar a este y aquel cuerpo. Ahora somos identificables y, por ende, controlables. Con cada movimiento debemos declarar quiénes somos, sacar de entre el *haik* el pedazo de papel que porta nuestra fotografía y grita: debajo de la tela es esta mujer, con este nombre, la que respira. El anonimato del velo ha quedado subvertido. La carta de identidad que deberemos cargar

con nosotras, en todo momento durante el siguiente año y medio, no es sólo un documento. La foto de identidad no es sólo una foto para identificarnos, es parte de un documento emitido por la autoridad colonial. Nuestra imagen será utilizada para identificarnos como cuerpos dominados por los franceses. Es un documento de control que se hace pasar por uno de identidad.

La repetición infinita de un fragmento de segundo, algo tan propio de la fotografía, se empareja bien con la naturaleza del documento de identidad. Ese que obliga a repetir y repetir y repetir el momento de la acción fotográfica, cada ocasión en que se muestra. Nuestra humillación se perpetuará con cada repetición; el crimen de nuestra develación pública revivirá en cada ocasión que debamos mostrar la imagen de nuestros rostros ante un guardia o un soldado.

Existe otra serie de fotografías producidas por Garanger. En ellas se retrata un ángulo distinto de la herida que dejaron los franceses sobre nosotras. Muestran las ruinas de nuestras aldeas destruidas, algunos de sus muros todavía humeantes. A la misma serie pertenece su contraparte: imágenes de los campos de reubicación, varios vistos desde el cielo. En estas últimas se leen las nuevas reglas de la traza urbana que impuso el sistema colonial.

Nuestras casas solían moldearse naturalmente al paisaje curvo de la montaña, pero los soldados franceses dibujaron una cuadrícula sobre un horizonte que la negará siempre. Parecen fotografías futuristas, como un asentamiento en la luna. Ajeno. En una de ellas se observa un campo de reubicación —con su matriz ortogonal de casas enfiladas cual batallón— unido, por medio de un laberinto de camino terroso, a las ruinas enredadas de una aldea destruida; escasos metros dividen a uno del otro.

El hogar es el repositorio de la identidad cultural en su nivel más íntimo. La reubicación forzada a los campos pretendía lograr que perdiéramos el apego a nuestra tierra e identidad. La administración colonial definió una doctrina política que Frantz Fanon, insertándose en la mente del colonialista, ha descrito de la siguiente manera: «si queremos destruir la estructura de la sociedad argelina, su capacidad para resistir, debemos entonces, antes que nada, conquistar a las mujeres; debemos encontrarlas detrás del velo donde se esconden y las casas donde los hombres las mantienen fuera de nuestra vista». La mujer, ante los ojos del extranjero, siempre estará relacionada con la casa argelina. Es en ella donde habita el seno de nuestra identidad, y es a nosotras a quienes se deberá dominar, primero a través de la destrucción del hogar, después a través del control de nuestros cuerpos.

Tanto la casa como el velo contienen y guardan al cuerpo femenino.

El aventurero John Foster Fraser, inglés que emprendiera un viaje en bicicleta alrededor del mundo en 1896, recorriendo diecinueve mil doscientas treinta y siete millas en dos años y dos meses, visitando diecisiete países en tres continentes, registró su impresión de las mujeres argelinas en su libro *The land of veiled women (La tierra de las mujeres veladas)*: «Subiendo y bajando por caminos de barro con paredes de lodo a cada lado. Niños alegres juegan. Bultos de blanco —mujeres— venían y se quedaban con el rostro hacia la pared mientras el infiel pasaba a su lado. Pero más allá de los portones, en la oscuridad, mujeres develadas pueden verse echando la lanzadera en la lenta construcción de una alfombra árabe, o tejiendo un *haik*». Tan unidos están el *haik* y la *mechta*, que es dentro de esta última donde se produce el primero. El velo no sólo se construye dentro de la *mechta*, sino que construye, a la par de esta, un espacio privado que resguarda. Es en las casas donde el velo, que jamás se dejará caer frente a un extraño, desaparece en el espacio íntimo. Entre mujeres y ante la familia, el velo sobra, porque existe un nuevo espacio de protección: la *mechta* misma.

El sistema colonial francés rápidamente identificó que «detrás de un visible y manifiesto patriarcado, existía y se afirmaba una base matriarcal significativa. El papel de la madre argelina, de la abuela, de la tía y la "mujer anciana", fue inventariado y definido. Una vez que se planteó que la mujer constituía el eje de la sociedad argelina, se hizo todo el esfuerzo posible para obtener control sobre ella», dice Fanon. La administración colonial emprendió una batalla en contra de la feminidad argelina, representando a las mujeres como «humilladas, secuestradas, enclaustradas [...] un objeto inerte, devaluado, y deshumanizado». La ironía, por supuesto, es que quienes más nos han objetivizado son los mismos franceses, al considerar que pueden utilizarnos como peones fundamentales en la partida: nuestros cuerpos han sido el campo de batalla que han elegido para detonar su lucha contra nuestra identidad y la imposición de la suya.

El mismo ojo, el de Garanger, el de su cámara, fue testigo del despojo de nuestros hogares y del despojo de nuestros velos: ambos hábitats de nuestra intimidad. No es fortuito que nos quitaran el velo sólo tras habernos quitado la casa. Estos dos actos son espejo uno del otro. Si nuestra develación ante la mirada del colonialista habla del deseo por intervenir nuestra identidad, la destrucción de nuestros hogares revela el deseo de vigilar nuestra forma de vida. Ambos actos son retrato del dominio sobre el habitáculo del cuerpo y por ende de nuestro ser.

Fanon escribió su texto *L'Algérie se dévoile* (*Argelia develada)* un año antes de nuestra develación, y sus palabras son premonitorias: «Aún

hoy, en 1959, el sueño de una domesticación total de la sociedad argelina por medio de la "ayuda de la mujer develada que protege al invasor" sigue obsesionando a las autoridades coloniales». Con cada acto de develación la administración colonial se creía más cercana al triunfo del afrancesamiento argelino. Tenía muy claro que el primer paso para suplir la identidad argelina con la francesa era transformarnos a nosotras y por eso nos fueron a buscar al interior de nuestras casas, de donde nos arrancaron para luego destruirlas. Antes que violarnos con el despojo de nuestros velos, nos violaron al destruir nuestros poblados.

> Demolían las granjas y las aldeas aisladas, lo tiraron todo, arrancaron los techos. [Los campos de reagrupamiento] eran campos de concentración, en realidad. Rodeados de alambre de púas, cerrados por las noches, y supervisados desde puestos de observación.»
>
> Marc Garanger

La función de los campos de reagrupamiento era clara: despojar a los guerrilleros del Frente de Liberación Nacional del refugio y la ayuda que las aldeas de las montañas les otorgaban. Pero otro mensaje se escondía tras la demolición: la voluntad de rompernos de adentro hacia afuera. «Los oficiales de la administración francesa en Argelia se comprometieron con provocar la desintegración, a cualquier precio, de formas de existencia que evocaran una realidad nacional de manera directa o indirecta», dice Fanon. Tirar la mechta para construir el campo de reubicación. Restringir nuestro movimiento y nuestra forma ancestral de ser y estar en el mundo. Derrumbar la casa equivale a devastar el cuerpo. Hemos quedado expuestas. Sin casa, sin velo; el entramado que nos sostenía ha sido arrancado.

Fue frente a esas nuevas casas, ordenadas de acuerdo a un dictamen ajeno, que nos tomaron las fotos de identidad. Nuestros cuerpos develados, sobrepuestos a las casas del campo de reubicación, son testimonio de la imposición de un nuevo orden sobre nuestro cuerpo físico y nuestro cuerpo social. La pérdida del hogar traslada el cuerpo al campo de reubicación. La pérdida del velo equivale a la pérdida del control sobre el cuerpo. La fotografía de la develación traslada el cuerpo vejado y desarraigado a la imagen fotográfica. El retrato de nuestros rostros es una penetración, tanto como el asalto al hogar.

Hemos vivido cual realidad esa metáfora de la cámara como arma, repetida tantas veces, pero no por ello incierta. La imagen, tan bien descrita por Vilém Flusser del gesto fotográfico como equivalente al acecho de la caza, nosotras lo vivimos. Nos fueron a cazar, a sacar de nuestra madriguera, para llevarnos a ejecutar simbólicamente ante una casa que no es nuestra. Al ver nuestros rostros en las fotografías de identidad, quien nos mira tiende a quedarse en la superficie de la imagen. Pero sería una necedad obviar el poder de la acción ejercida durante la creación de estas fotografías. No basta con estudiar la imagen, debemos atender al despliegue de la acción completa. Se debe abordar el uso social de la imagen fotográfica, tanto en el momento de su creación, como en su uso posterior en el universo social.

Como un acto derivado del impulso colonialista de asir y transformar al otro, nuestros retratos involuntarios se convierten en testamento y prueba de ese impulso de dominio. La develación es ante todo utilizada como prueba del impulso civilizatorio. Los soldados franceses cumplían órdenes cuyo objetivo era establecer el poder francés, simbólicamente, a través de la representación visual de nuestra develación. Si la primera imposición fue la sustracción de nuestros cuerpos de nuestros hogares, la segunda es la develación, y la tercera la violación de la cámara: «develar a esta mujer es revelar su belleza; es desnudar su secreto, romper su resistencia, hacerla accesible para la aventura [...]. [E]n ello hay una voluntad de hacer que esta mujer quede al alcance, volverla un objeto cuya posesión es posible», dice Fanon.

La presencia del fotógrafo, en este caso, era tan involuntaria como la de aquellas a quienes retrataba, pero aun cuando ninguna de las partes quería estar ahí, la fotografía *sucedió*. Ahora se miran rostros, velos caídos, pero no se distingue el todo. En esos pequeños cuadritos de papel tan limitados no se miran las tensiones implícitas, el poder político y militar, que hicieron posible que la imagen sucediera a pesar de que ni el fotógrafo ni las retratadas quisieran que sucediera. ¿Qué hace más terribles a estas fotografías? ¿El hecho de ser involuntarias, o el acto de develación previo a su creación?

Existen otras fotos de mujeres que produjo Garanger, tomadas en contextos distintos a este. Aquí soldados armados custodian la cámara y su actuar. Pero hubo otros momentos donde la cámara no nos violó, sino que nos acompañó. La cámara de Garanger se salía, en cuanto podía, del campo militar. Visitó las aldeas circundantes y produjo fotografías de nuestra vida diaria. Nos retrató dentro de nuestros hogares, develadas mientras sonreíamos, lavando ropa, cocinando, abrazando a nuestros hijos. «Lo único que me interesaba: ¿cómo podían sobrevivir bajo las

condiciones que se les habían impuesto?», dirá el fotógrafo. Bajo esas circunstancias no le rehuimos a la cámara. No la aborrecimos como cuando estuvo custodiada por soldados. Ni cuando nos retrató bailando con el velo en una fiesta local, ni cuando nos retrató con nuestras familias en los caminos. En estas imágenes no mostramos la rabia que se distingue en las fotos de identidad. No era, entonces, la presencia del fotógrafo lo que nos molestaba, sino la dinámica de ese instante particular de producción fotográfica donde el retrato estaba inserto en una dinámica de poder.

El contexto de la acción fotográfica determina su contenido. El uso social de la cámara y el uso social de la imagen dictan el espíritu de la fotografía. No sólo importa el contenido de la imagen, quizás importe más la manera como llegó a existir: la fotografía como acto social antes que imagen.

Existe la fotografía, el pedazo de papel que resguarda la imagen. Pero no sólo la imagen duele. Duele, en realidad, el acto sucedido para que la producción de esa imagen se hiciera posible. El instante de la producción fotográfica es acción pura. Un suceso indisoluble. Nuestra imagen fotográfica debe ser abordada no como objeto visual, sino como acción. La fotografía no como documento social, sino como acto social. La producción de la fotografía es un evento relativamente circunstancial en nuestro caso. La verdadera violencia no es sólo la producción del retrato, sino el acto simbólico de la develación que la acompañó y la voluntad de registrar ese instante. El significado de nuestra imagen no puede desligarse del uso político de aquélla. Fanon lo describe certeramente: «La agresividad del invasor, y por ende sus esperanzas, se multiplicaban con cada nuevo rostro que se descubría. Con cada nueva mujer argelina que era develada se anunciaba al invasor que la sociedad argelina y sus sistemas de defensa estaban en un proceso de dislocación, abiertos y vulnerables. Con cada velo que caía, con cada cuerpo liberado del abrazo tradicional del *haik*, cada rostro que se ofrecía ante la mirada impaciente y atrevida del invasor, era una expresión de que Argelia comenzaba a negarse a sí misma y empezaba a aceptar la violación del colonizador».

Resulta imposible olvidar la función para la cual fueron producidos nuestros retratos. La fotografía de identidad, creada para insertarse en un documento burocrático de identificación, significa que con este acto la dinámica propia del aparato burocrático colonial nos reclamaba. El documento fotográfico, como hecho histórico, no es sólo una ventana al pasado ausente, sino el resultado, y un pedazo mismo, de la acción que lo generó. El valor de una imagen no se reduce a su contenido, sino también a la circunstancia de su creación y a su subsecuente uso social.

Necesitamos saber más, escuchar más, distinguir las sutilezas de la

dinámica entre los cuerpos, entre las miradas, escuchar a Garanger contar la historia que nuestros rostros mudos no pueden contar, sino apenas denunciar. La forma física del retrato es tan restrictiva como el instante mismo de su producción. El encuadre de la foto constriñe siempre, ahoga, ciñe. En el momento en que nos capta la cámara todo es limitación, orden, instrucciones, tanto adentro como afuera de aquélla. De la fila hemos pasado al banquillo y estamos ya en el espacio cuadrado del visor de la cámara, miniaturizadas. La mirada limitada del encuadre se vierte sobre nosotras. Ahí, apretadas, hemos quedado apresadas en un espacio de control tan limitado como el campo mismo de reagrupamiento. No podemos salirnos de ese espacio predispuesto. La única libertad que queda es lo que se decide hacer con el cuerpo: la postura voluntaria dentro de la imagen involuntaria. El último resquicio de voluntad se limita a la expresión del rostro y a la posición de las manos, los brazos, los hombros.

Somos muchos rostros, cada uno encerrado en el cuadro de la fotografía. Hay poco espacio a nuestro alrededor.

> Esto era un campo militar, era una guerra y ellas fueron forzadas a ser fotografiadas, no había comunicación.
>
> Marc Garanger

Si no podemos hablar, que nuestros cuerpos sean nuestra voz. Nuestra primera resistencia ante la cámara, artefacto occidental por excelencia, es nuestro cuerpo no occidental. Compuesto de aquello que se esconde tras nuestros velos, el cuerpo encarna lo que sólo se mira dentro del espacio privado de la *mechta*: nuestros vestidos vivaces, bordados con holanes a lo largo de las mangas, cuando se puede, y simples cuando no. Nuestros pechos adornados con collares de tiras de monedas y símbolos de plata forjados para protegernos. Algunas todavía guardamos el cabello reunido bajo paños floridos; a otras nos ha tocado aparecer con el cabello enmarañado al perderse el orden del *haik*.

La ausencia del velo muestra signos y símbolos normalmente negados para el exterior. Sólo el mundo interior puede mirar y saber leer esos símbolos, los signos significativos de sus formas. Son marcas que aun cuando han sido expuestas, se mantienen inasequibles para quien no las conoce. Aunque los franceses los exhiban y desnuden, hay

secretos que nunca podrán entender porque carecen de las herramientas para saberlos observar. Muchas llevamos en el cuello el símbolo de la mano humana, el *khamsa*, forjado en plata. Cuando falla la protección del velo se reafirma el poder del talismán. Como todo en nuestro mundo, estos son símbolos que más allá de la estética y el embellecimiento físico, son elementos funcionales que ejercen efectos sobre la realidad. Nuestro ajuar es nuestra protección, y ejerce su fuerza ante el develamiento. El máximo símbolo de protección que portamos son los tatuajes de líneas simples, repetidas y rítmicas que se trazan sobre la piel de nuestros rostros. Nos cuidan de los *jnouns*, espíritus oportunistas que buscan siempre dañar al cuerpo. Son marcas que protegen y curan, aun en este instante de intromisión. Sus patrones imborrables son el fruto del trabajo de otras mujeres. Al igual que los velos, los tatuajes son creados exclusivamente por mujeres, expertas versadas en el arte de los *oucham,* que significa «marcar».

En el interior de la *mechta* se construye el espacio secreto donde nos han tatuado. La tatuadora, la adasiya, toma el tizne carbonoso del hogar, residuo del fuego que confortó el interior de la casa, y lo mezcla con jugo extraído de hojas de haba, semillas pacientes que esperan renacer y que llamamos *ajedjig*; según Pierre Bourdieu, simbolizan la resurrección. Al dolor de la aguja le acompaña, para mitigarlo, el ritual de la conversación. La que ha de marcarnos nos da consejos, cuenta chismes, relata historias. Acompañadas de sus palabras, se proyectan las líneas. Con cada pinchazo de la aguja se inyectan en nuestro cuerpo el tizne y su lenguaje. La energía de ese momento quedará impregnada en cada trazo. Los tatuajes se dibujan siempre en lugares estratégicos, cerca de orificios y puertos de entrada, y protegerán a nuestro cuerpo de los *jnoun* en esos puntos vulnerables. Las marcas en los tobillos y las manos evitan a los espíritus que atacan por las suelas de los pies y las palmas. Los *ghemaza*, tatuajes entre las cejas, protegen a los ojos. Los *siyâla*, trazados sobre nuestras barbillas, y los tatuajes sobre las mejillas, cuidan a la boca. Son todos símbolos de protección gestados en el resguardo del hogar. Es la energía sagrada que llamamos *baraka*, contenida en los patrones de estas líneas, la que cuida estos umbrales.

El tatuaje es una capa extra de la piel, una capa más de protección, igual que el *haik*. Se tatúa para evitar la infertilidad, para proteger de la enfermedad y evitar la muerte. La energía del *baraka* se encarna en la saliva misma de la tatuadora: el líquido de su boca empapa al tatuaje de esta energía, a la vez que sana la herida cuando el diseño se termina. Puntos, líneas, cruces, cuadros y triángulos —figuras que terminan en ángulos y picos, pues a los *jnoun* no les gustan los objetos filosos— son patrones mágicos que luchan contra el mal que ha de atacarnos y nos protegen del mal de ojo, reflejándolo de vuelta a quien lo lanza. Bueno sería que incluso ante la cámara los tatuajes cumplieran con la misión

de su magia. Naggar dirá que nuestras «miradas enfurecidas son el "mal de ojo" que lanzan para protegerse y para maldecir a sus enemigos [...]. [A]unque no sepamos los nombres ni las edades de estas mujeres, estas miradas penetrantes, en sí mismas, revelan sus identidades. Nos quedamos como tatuados por ellas, y la quemadura persiste».

La segunda resistencia silenciosa que ejercemos contra la cámara es la del cuerpo y su postura. Dos mil rostros construyen una constelación de miradas y gestos que tendrán que ser leídos como un nuevo lenguaje. «El develamiento hace mucho más que dejar la cara desnuda: la hiere», escribe Naggar, y como tal, como materia herida, nuestro cuerpo reacciona. La única libertad que nos queda, en este estrecho espacio del encuadre, es la pantomima de nuestros cuerpos. El gesto practicado como una forma del habla.

El develamiento tiene consecuencias más íntimas, menos políticas, cuando lo observamos en su simpleza más pura: al nivel del cuerpo expuesto. Muchas cruzamos los brazos al frente, a la altura del pecho, como construyendo una barrera de protección que suple a la tela caída. Engarzamos una extremidad a otra para establecer nuestro repudio. Otras nos volvemos ovillo y usamos las manos para cubrirnos con ellas, con los codos, con lo poco que nos queda. Fanon describe con minucia el momento en que la mujer argelina pierde el velo: «tiene la impresión de que su cuerpo está siendo cortado en pedacitos, que queda a la deriva; las extremidades parecen alongarse infinitamente», y quizás es por eso que nos asimos a ellas, para no perderlas ahora que su manto contenedor las ha dejado de consolidar. En el proceso de nuestro despojamiento, «el cuerpo develado parece escaparse, disolverse [...] se tiene la impresión de estar vestida inapropiadamente, de estar desnuda», y por eso apretamos las extremidades al cuerpo, para cubrir aquello que antes estuvo protegido y ahora está expuesto. «Un sentimiento de estar incompletas se experimenta con gran intensidad [...]. [S]e tiene el ansioso sentimiento de que algo ha quedado inacabado, y en paralelo, una sensación aterradora de desintegración» que nos lleva a fundir los brazos, las manos, los hombros, para juntarlos en una madeja que resista su deshilvanar. «La ausencia del velo deforma el patrón corporal de la mujer argelina. Rápidamente deberá inventar nuevas dimensiones para su cuerpo, nuevos métodos de control muscular. Debe construirse para sí misma una actitud de mujer-exterior-develada», termina Fanon, y en efecto, son muchas las posturas que intentamos construirnos para la nueva forma del cuerpo que exige este nuevo estado de visibilidad.

Algunas juntamos las manos a la altura del vientre, elaborando una

curva: canasta que resguarda y nos columpia. Es una especie de autoabrazo. Es el mismo gesto con el que se arrulla a un niño. Sólo que en este espacio tan solo, donde quedamos abandonadas del resto de la parvada, sujetas a la individualización del retrato burocrático como método, no hay quien nos tranquilice; sólo nos queda arrullarnos a nosotras mismas.

Tenemos dos formas de aferrarnos al velo. Una es casi inconsciente, un gesto mínimo que afirma que no lo hemos perdido del todo. Una sola mano toca el velo, casi sin pensarlo, evitando que se nos caiga del todo. Casi todas lo tocamos de algún modo u otro. A veces sólo con dos dedos que se unen en una esquina de la tela que no se suelta. Lo tocamos mínimamente, en una equina resguardada entre un pulgar y un dedo índice, gesto resabio de la acción de quitarnos el velo. Porque para quitarse el velo de la cabeza se deben tomar ambas manos, llevarlas a la orilla del rostro, tomar entre los dedos cada extremo y levantarlo para sustraerlo de la cabeza y dejarlo caer sobre los hombros. Los dedos, necios, terminada la acción, no quieren dejar el velo atrás, se aferran, lo retienen celosos, y tocan esa sección de la tela que nos recuerda el acto diario de portarlo. Quitarlo en la casa, ponerlo en la calle. Lo tocamos porque quisiéramos todavía tenerlo encima, protegiéndonos.

Cuando soltamos completamente la tela, las manos de algunas se resuelven en un gesto de aprehensión que intenta proteger el pecho, el cuello, con esa otra barrera que son las manos. El velo suplido por las palmas. Una de nosotras, vieja ya, abuela seguramente, porta el velo blanco caído alrededor de los hombros y cubriéndole el pecho. Pero no es suficiente esta protección parcial, es fallida, es una burla de resguardo, por eso se lleva la mano al cuello, a la altura de los omóplatos, en el mismo gesto que todos hacemos cuando nos llevamos un susto y cubrimos esa parte del cuello que es la más vulnerable, ahí donde se guarda el órgano vital, la vena más crucial. El codo se dobla para elevar esa mano que ayuda al velo a quedarse ahí, intentado cubrir el sitio donde una bestia salvaje nos mordería si quisiera asesinarnos sin miramientos.

Muchas otras ocultamos los brazos bajo el velo cuando hemos tenido la suerte de que se nos permita mantenerlo caído sobre los hombros. Suplimos los broches de plata cuando ya no están y usamos nuestras manos para cerrar la tela caída. A algunas de nosotras se nos ha permitido resguardarnos aún bajo el manto del velo. Es blanco, pero también translúcido; deja pasar las formas. A veces tiene patrones de líneas y puntos, bordados. Casi siempre es liso y frágil, como cualquier piel sujeta a ser perforada. Nos han obligado a cederlo. Es una bandera caída, y muchas mantenemos vivo el vínculo con el trozo de tela al sostenerlo, al tocarlo aún, asegurándonos de que sigue ahí. La

transparencia del velo denuncia el gesto de nuestras manos agarrotadas en su interior. No queremos dejar ir el velo. Nos guardamos en él, aferradas a la identidad de la montaña con rostro, cuidando el cuerpo dentro de su capullo.

Algunas mantenemos la tensión necesaria que convertirá a la tela en tienda de campaña protectora, tela tensa por la acción de las manos que se agarran de ella por ambos extremos, pues nos asimos a ella, arropándonos. A veces el *haik* todavía nos cubre a la altura de la cabeza, y nuestras orejas y cuellos dibujan líneas que se tensan desde el borde del rostro hasta la mitad del pecho. Una niña eleva las manos dentro del velo, las junta y cierra aún más, como candado. Se encoge. El gesto de las manos junta los extremos del velo y apiña lo que debe estar unido y no separado. El velo ya no cumplirá, casi nunca, su función de cubrir la cabeza y el rostro, pero a veces resguarda los hombros y el pecho, nos abraza a veces, y con el gesto aferrado de las manos lo mantenemos ahí, protección aún. No, no lo queremos soltar.

A veces el velo se derrama sobre nosotras de manera caótica y lo dejamos ir, casi como si no importara. Se queda entonces ahí, medio colgado patéticamente de alguna parte de nuestro cuerpo. Algunas no nos aferramos a él. Este velo caído alrededor del cuello, vencido, remite a la ruina de tela que es testigo mudo de la violación. Se amontona patético, como las ropas abandonadas al lado del cuerpo vejado y desnudo. Tras perder el poder sobre la representación de nuestro cuerpo, algunas mostramos nuestra resignación con las manos, que vencidas sobre nuestro regazo no hacen ningún intento por resguardar ni proteger. Han caído, a la par de nuestra mirada. El velo en los hombros ya no es velo, es un chal. Cumple una función completamente distinta. Es ahora una seudoprotección. De algunos velos no queda memoria ni evidencia de que cubriesen a alguien antes de la fotografía. El velo ha caído al suelo, o se lo ha quedado la mano del oficial francés.

Algunas elegimos no mirar a la cámara, miramos a su lado, pero no a ella. El miedo se mira en la postura de algunos cuerpos. Las orejas se juntan hacia los hombros y el cuerpo se vuelve un borlote de tela. Juntamos lo que nos queda en una madeja que cosemos con las manos al centro del cuerpo. La tela de la falda, el velo caído, la blusa expuesta, son un enredo en ese epicentro de la postura, uniéndose a las rodillas arremolinadas contra el pecho. Las barbillas de algunas se caen contra el cuello, retraídas. Intentamos fundirnos con la sombra de la *mechta*, queriendo que sus paredes de cal se confundan con la textura de nuestros rostros. Sentadas en el piso, con las rodillas al frente,

acuclilladas, parece que estuviéramos arrinconadas contra la pared. Nos queremos alejar de la cámara, dilatar al máximo ese espacio de tensión entre su ojo y la pared que se eleva detrás de nosotras. Carole Naggar escribe: «la pared blanca frente a la que se postran, resguardada por un soldado, es una suerte de pared de ejecución, la cámara el arma a través de la cual se lleva a cabo un asesinato: exponiéndolas ante la mirada de todos, robándoles su libertad vinculada a la secrecía».

Quizá una de las vejaciones más profundas se encarna en el cabello ensortijado de algunas. Si el *haik* estaba ahí para mantener el orden del mundo, el recato, la pureza, con nuestro develamiento los franceses han acertado en su prejuicio. Nos han convertido en mujeres «salvajes». Despeinadas, sin el resguardo del velo, la fotografía nos ha convertido en el cliché de la barbarie.

> Algunos días después de sacar la primera serie. El comandante, tras haber descubierto las fotografías, incitó a los demás oficiales gritando: «¡Vengan a ver lo feas que son! ¡Vengan a ver a estos macacos!».
>
> Marc Garanger

Nuestra elegancia nos ha sido despojada. Pero no por ello nuestra dignidad. Naggar se preguntará, al mirarnos: «¿Por qué será que, a pesar de ser víctimas, las mujeres argelinas no aparecen como tales? Me parece que, paradójicamente, un espacio de libertad se promulgó en estos retratos. Son lo contrario de lo que ha sido llamado moderno en la fotografía: a pesar de que fueron tomadas en un segundo, no son instantáneas. Las modelos estaban completamente conscientes. La mujer argelina, nunca antes fotografiada y seguramente jamás fotografiada de nuevo, nos recuerda, con la rigidez de su pose y la intensidad de su mirada, a los albores de la fotografía. [...] Pero, en oposición a los retratados de los daguerrotipos, que tenían un gran deseo de ser fotografiados, aquí lo que leemos es un rechazo. Al negarse, las mujeres parecen agregar: "aun cuando nos han fotografiado, seguimos siendo incontrolables"».

Muchas lanzamos el pecho para adelante, nuestros hombros cayendo para alzar el cuello que sostiene nuestro rostro desafiante. Brazos rígidos dan paso a los torsos que se elevan. Con nuestra postura, la mayoría nos resistimos. La cara en alto. Pero quizás sea el gesto singular de una de nosotras el que denuncia con mayor certeza el acto al que todos nuestros cuerpos han sido expuestos.

Es una mujer muy vieja, las arrugas de su cuello son surcos

profundos y su cabello expuesto cae desaliñado alrededor de su frente. El tatuaje entre sus ojos se palpa fresco a pesar de los años. La blusa florida le queda grande a su flacura y se derrama sobre un cuerpo que es más hueso que carne. De entre sus mangas surge una mano. Esa mano se ensambla a una mirada desafiante, ambas se extienden en el mismo gesto que ofrece —¿a la cámara?, ¿al fotógrafo?, ¿a los soldados?, ¿al sistema colonial entero?, ¿a esta guerra?— un documento. ¿Será acaso la cartilla de identidad donde irá a parar su imagen? Imposible saberlo, pero indudablemente parece ser un documento oficial, burocrático, occidental. Es una hoja de cartoncillo blanco doblado en dos, del tamaño de un pasaporte. Las letras de su portada no se alcanzan a leer, pero han sido impresas con tinta negra, con máquina, no con una mano. No es un documento argelino. No es suyo. La mujer mira directamente al ojo de la cámara, lo afronta, es una contienda. Extiende este documento, como diciendo: Toma tu papel con el que intentas ordenar el mundo. Tú crees que me puedes retener con tu mirada, pero lo que yo soy es imposible que quepa entre estas dos guardas.

«Ellas me disparaban con sus ojos», dirá Marc Garanger al recordar el instante repetido de sus propios disparos. Un fuego cruzado. Disparos, sin duda. Los de la cámara de Garanger ante todo, pero también nosotras supimos disparar de vuelta; con la mirada resistimos cuanto pudimos.

Las bolitas de nuestras pupilas negras se erigen como un espejo. En la constelación de miradas que componemos, casi todas observamos directamente a la cámara. Pocas vemos en otra dirección. Seguramente era parte de las instrucciones, «mire de frente», «mire a la cámara». Si pudiéramos ver suficientemente de cerca estas imágenes, con una lupa, quizás podríamos ver al fotógrafo y su artefacto reflejados en nuestras pupilas. Nosotros también nos llevamos algo de ellos. Así como nosotras quedamos dentro de la cámara, esta quedó adentro de nuestra memoria. Con el retorno de la mirada se revierte el disparo de la cámara. Si nuestros tatuajes sirven para devolver el mal de ojo a quien lo lanza, nuestras miradas sirven para dispararle de vuelta a la cámara. Con ellas le decimos que, así como ella tiene el poder de retenernos, nosotras también podemos mirarla de vuelta. El poder de su ojo es un boomerang que regresa.

El contenido de la mirada habla. Algunas observamos a la cámara con un dejo de conmiseración, como si le tuviéramos lástima. Inclinamos la cabeza hacia un lado con gesto de escepticismo, casi desprecio. Otras tenemos miedo y miramos desconcertadas hacia

adelante, expectantes. Somos testimonio de opresión, mas no de sumisión. La mirada, en muchas, es de incredulidad. Es otro tipo de potencia la que contenemos: es la fuerza de la vulnerabilidad misma. Una anciana de trencitas despeinadas se arruga en un gesto de angustia, como si le fueran a echar agua a la cara en lugar de luz. Una niña hunde los ojos bajo sus cejas, escapando de la lente. A una de nosotras le falta un ojo, pero con el ojo que tiene, mira hacia otro lado, no hacia la cámara. Con la mitad del poder de la mirada que le queda, decide no mirarla.

La cara de una es la cara de todas, la voz colectiva de nuestros ojos habla por cada una de nosotras y en nombre de la colectividad. La mayoría estamos enfurecidas y desplegamos un ceño fruncido que agrega nuevas líneas a los tatuajes que nos protegen. Porque no se mira sólo con los ojos. También se mira con el resto del cuerpo, con las cejas y los labios apretados como puños. Con las arrugas que se juntan alrededor de la boca, como las líneas que antes surgían alrededor del broche que ceñía el velo. Pero hay también las que sonreímos; algunas con inocencia, otras con orgullo, unas más con burla. Mordemos con la vista.

> Su única manera de protestar era a través de su mirada [...]. [E]n estas sesiones yo tenía un sentimiento completamente loco. Era una experiencia sobrecogedora, como relámpagos en cada imagen. Yo sostuve ante el mundo un espejo que reflejaba esta mirada de relámpago que cada una de las mujeres me lanzó [...] sólo una mujer se rehusó a sentarse para la foto. Les gritó insultos a los franceses que estaban ahí. Era una mujer muy vieja. El oficial le preguntó al intérprete: «¿qué dijo?». Él la encubrió: «no se preocupe, ella está loca». Esta fue la única ocasión en que vi a estas mujeres.
>
> Marc Garanger

Podrán intentar asirnos, aprehendernos, pero les responderemos con el odio y la incredulidad de nuestra mirada. Las mujeres de Cabilia somos muchas, casi todas parte del pueblo *amazigh*, comúnmente conocido como *bereber*, cuyo plural es *imazighen*, y significa «hombres libres». Entre nosotras representamos las variantes regionales de nuestro pueblo. Estamos chaouis y cabilias, podría incluso haber algunas ouled

nail, la mayoría musulmanas, ninguna árabe, todas argelinas. Nuestra pluralidad se intuye a través de nuestro vestido divergente. Tras nuestra uniformidad ante la cámara, somos diversas. Los guerreros de Cabilia son algunos de los que más arduamente han luchado en esta guerra, y el desafío en nuestras miradas es testimonio de ellos también. Nuestras montañas han resguardado bien a los guerrilleros, y nosotras hemos resistido también, a nuestro modo.

Jean-Paul Sartre describirá así el intento frenético por doblegarnos: «la milicia francesa intentaba desesperadamente humillar a los argelinos, aplastar su orgullo y reducirlos a un nivel animal. Matar su espíritu significaba establecer un poder mental y físico sobre la raza argelina». Parte de ese impulso de humillación condujo a Marc Garanger a no publicar, por años, las pocas fotografías de hombres argelinos que también produjo para las cartas de identidad. Contrario al caso de las mujeres, consideró que no fungían como retratos de resistencia, sino como prueba de la humillación a la que eran sometidos. Pero ellos también resistieron con su propia mirada. Entre todos parecemos espetarle a los franceses: creen que tienen el poder, pero hay cosas de nosotros que ustedes nunca podrán tocar. Hay una parte de nuestros cuerpos sobre la que no tendrán control. Creen apropiarse de nuestros movimientos, dónde podemos o no caminar, dónde podemos construir nuestros hogares, creen que nos han vencido, pero hay poderes superiores a todas las definiciones que puedan imponernos. Bajo los *haiks* persiste una forma de resistencia.

Garanger alguna vez tuvo una lista con nuestros nombres. Dejó Argelia en 1962 y volvió a Francia con los negativos y nuestros nombres. Con ellos cruzó ilegalmente la frontera entre Francia y Suiza, hasta llegar a las oficinas de la revista *L’’Illustré Suisse,* en la ciudad de Laussane, donde se publicarían, por primera vez, seis de nuestros rostros. En 1982 una selección de doscientos de los dos mil retratos se imprimirían en el libro *Femmes Algériennes, 1960 (Mujeres argelinas, 1960).* Un año más tarde también apareceríamos en su libro *La Guerre d’ Algérie (La guerra de Argelia).* Con todos estos actos, Garanger buscaba romper el silencio que reinaba en Francia con respecto a la Guerra de Argelia. Pero al cruzar hacia Suiza en esa primera ocasión, Garanger desafiaba al mismo sistema que lo había convertido en soldado involuntario y fotógrafo voluntario. Era imposible, en ese entonces, publicar las fotos dentro de Francia, y Garanger salió de su país violando la ley que prohibía a soldados franceses viajar sin permiso gubernamental.

> Me vestí de civil y crucé las fronteras ilegalmente con estas imágenes bajo el brazo [...]. Si el comandante hubiera encontrado una copia de la revista, yo hubiera estado en serios aprietos.
>
> Marc Garanger

Garanger divulgó nuestra imagen. Pero un día perdió la lista de nuestros nombres. De ese desliz involuntario surge un significado doble. Por un lado, nuestros rostros permanecieron anónimos en las publicaciones. Pero estos retratos fueron producidos para identificarnos individualmente, para saber quiénes éramos bajo el manto unificador del *haik*, para poder asociar nuestros nombres con nuestros rostros y por ende controlarnos. Entonces, quizás, la pérdida de la lista permitió la recuperación de nuestro anonimato bajo un nuevo manto. Por un lado, retener los nombres nos hubiera reconocido de algún modo, por otro, hubiera perpetuado la función identificadora que regía el espíritu original de esas imágenes. Quizá perder nuestros nombres fue un paso fundamental en la liberación de nuestra imagen y la posibilidad de dejar atrás el aura burocrática de su función para recuperar el anonimato perdido del *haik*. Así, sin nombres, permanecimos como una masa uniforme de cuerpos vejados. El primer paso para lograr la resignificación de nuestros rostros, quizás, fue la conciencia de Garanger al momento de tomar las fotografías.

> Entendí mi suerte: la de ser testigo, producir fotografías de lo que veía para reflejar en ellas mi oposición a la guerra. Vi que podía utilizar aquello que era forzado a hacer, y lograr que las imágenes contaran lo contrario a lo que las autoridades querían que dijeran.
>
> Marc Garanger

Las fotos en sí participan de la paradoja de la pérdida de nuestros nombres: pueden funcionar como redención o como perpetuación del crimen. El fotógrafo buscaba denunciar el acto perpetrado en nuestra contra, pero al reproducir nuestros rostros descubiertos, prolongaba también la exposición de ellos, la vejación del develamiento, ante aquellos que no tienen derecho a mirarnos.

La última frase de Garanger en su carta, escrita en 1982, como

introducción a la primera publicación de nuestras fotografías fue: *Je veux lieu rendre témoignage,* que en español significa: «yo quisiera rendirles homenaje». Pero la palabra *témoignage* significa también testimonio: la mezcla de testimonio y homenaje se concentra en la misma palabra. La frase de Garanger ha sido traducida al inglés como *to bear witness to them*, ser su testigo; él quería testificar en nuestro nombre. Esto implicaría un doble testimonio, primero el de nuestra resistencia ante la cámara, y enseguida el suyo, en nuestro nombre, al denunciar el crimen a través de la publicación de las fotografías. De esto, Garanger tenía conciencia plena, incluso al momento de imprimir los retratos. Cuando, al ver las primeras imágenes, su comandante declaró que parecíamos macacos, Garanger recuerda haber pensado:

> «Un día diré de estas fotografías lo opuesto a lo que he escuchado». Pensaba en las fotografías de indios americanos tomadas por Edward Curtis a principios del siglo pasado […]. Sentía que era una historia similar. Curtis tomó imágenes de personas siendo masacradas por otras. Yo quería mostrar la violencia de esta guerra, no la violencia física, sino la violencia impuesta sobre estas mujeres […]. Me dije que yo debería traer dignidad a esta nación que Francia había menospreciado. Yo no producía fotos de pasaporte; yo ponía las imágenes bajo la ampliadora y me enfocaba en sus rostros. […]. Intentaba regresarles su humanidad y dignidad a través de mis retratos.
>
> Marc Garanger

Marc Garanger regresó para buscarnos. El periódico francés *Le Monde* lo envió en el año 2004 de vuelta a Argelia. Llegó armado con otra cámara y cuarenta y cuatro años más. Vino para devolvernos nuestra imagen. Cuando no pudo encontrarnos, halló a nuestros hijos y a sus hijos. Con su libro en mano preguntó por las calles si acaso alguien reconocía a estas mujeres. *Es mi abuela*. *Es mi madre*. *Es mi hermana*. Con cada nuevo descubrimiento se rompía una barrera. La reinserción de las imágenes en la comunidad singularizaba a cada rostro reconocido.

> No creí que las fuera a encontrar, pero cuando les enseñaba el libro a los jóvenes, muchos veían las imágenes y me decían «yo la conozco, sé dónde vive», o «¡ésta es mi madre!». Fue surreal. Un joven, por ejemplo, reconoció a su madre, y cuando le pregunté

dónde estaba, él simplemente abrió la puerta de su casa, y ahí estaba ella.

Marc Garanger

Este es el nombramiento justo. El que nos sustrae finalmente del aparato sistemático, institucional, burocrático, colonial. Con cada reconocimiento surgen el júbilo y las risas. Las manos se arrebatan el libro, se lo enseñan a los vecinos y a quien va pasando por ahí. Un hombre adulto se encuentra a sí mismo en una foto. Aparece con su hermana, quien lo carga sobre su espalda; ambos eran niños, son adultos ahora. En el poblado de Bordj Okhriss aparece Ahmed Ameziane, el primogénito de Said Bouakli, comisario del Frente de Liberación Nacional ejecutado por la milicia francesa en 1960. Garanger tomó fotografías del padre de Ahmed en su lecho de muerte. El hijo, conmovido por la imagen de su padre acribillado, besa el libro de Garanger, cuya presencia se va diluyendo al adquirir importancia nuestros rostros. *Esta era yo. Esta fue ella. Todas tuvimos que ser fotografiadas.* Todas menos Yamina Boukaf, quien al ver las fotografías recuerda haberse salvado de ser retratada para las cartas de identidad porque el día de la sesión estaba enferma.

Este es el reempoderamiento practicado a través de la imagen. El poder violador de la fotografía se ha revertido; lo que antes fuera testimonio y encarnación de la vejación, ahora es signo de memoria. Si estas fotografías fueron creadas como documentos de control, una vez que se escaparon del aparato burocrático y subvirtieron su poder, se hizo posible su resignificación. Un acto de violencia, por medio de la misma imagen que lo registró, puede también curar. Las fotografías ahora cumplen una nueva función: sirven para que el nieto de Bessadie Hamid Turkie, quien sonrió para la cámara de Garanger, identificara a su abuela.

Al traernos de vuelta a las montañas de Cabilia, Garanger nos devolvió nuestra identidad verdadera; no la identidad falsa, impuesta por el documento burocrático, cuyo único afán era el control sobre nuestro cuerpo. El encuadre de la fotografía, que antes era un espacio de restricción, ahora se ha convertido en un espacio de reconocimiento, de rememoración.

> Creo que esto les permitió volver a tomar control sobre sus imágenes de nuevo, y afirmar los poderes que les habían sido quitados. También creo que esto permitió a las mujeres contarles a sus hijos y nietos sobre la guerra, algo que las generaciones más jóvenes no vivieron y que lentamente desaparece de la conciencia de la nación.
>
> Marc Garanger

A través del reconocimiento de nuestra identidad por parte de nuestro propio pueblo se le da un nuevo soplo al gesto de la fotografía. Todo depende de quién nos mire, quién nos identifique. Debe tratarse de la persona y el contexto correctos para que la violación se convierta en justicia. Si bien las cartas de identidad seguramente se destruyeron con la consumación de nuestra independencia, estas imágenes perduran en la memoria gracias al impulso de remembranza y la decisión de convertir al crimen en denuncia. Una imagen puede ser producida en un contexto de violencia, pero una vez que se crea y se pierde el control sobre ella, sobre su significado, esa misma fotografía adquiere el potencial de convertirse exactamente en lo contrario de aquello para lo que fue creada. Tan poderoso el poder de la cámara, pero más poderoso aún es el poder de la imagen para resignificarse en la memoria.

Garanger encontró a pocas de nosotras. Al parecer sólo a seis. Y una vez más, se volvió a perder uno de nuestros nombres. Encontró los de cinco de nosotras: Zhora Gacem, de treinta y dos años, la de la mirada recelosa cuyo cabello rizado se camufla con el lodo de la *mechta* frente a la cual posa. Bessadie Hamid Turkie, de sonrisa desconcertada y ojos deslumbrados, cuya mano se eleva, anillada, hasta tocar su velo a la altura del pecho. Cherid Barkaoun, de cuarenta años, la de los ojos tristes cubiertos de *kohl* grueso y pastoso. Sus trenzas despeinadas emulan las arrugas de su boca, la mano y el gesto resignado en medio del recelo. Meriem Sudani, de veintiún años, con cara redonda, boca ancha y cabello bien resguardado bajo un turbante de colores. El velo que la envuelve tiene rombos bordados con la paciencia propia de las montañas. Zohra Laamouri, de diecisiete años, tatuada certeramente entre los ojos, con un turbante bien ajustado al rostro, tan ceñido como el velo que se aferra todavía a sus hombros.

La mirada robada

Usamos los medios para destruir culturas,
pero primero usamos esos medios
para crear un registro falso de aquello
que estamos por destruir.
Edmund Snow Carpenter

Ese invierno, durante cincuenta días, surgieron espíritus de las entrañas de Tierra del Fuego. Martin Gusinde, sacerdote y antropólogo austriaco, los vio bailar sobre la nieve de la Patagonia, y sus cantos le resultaron inquietantes en la oscura y silenciosa noche, «comparable al lastimoso aullar de seres que huyen de la luz». Pero los espíritus en sí no huían de la luz. Eran los hombres, ocultos tras las máscaras que los convertían en espíritus, quienes huían de ella; específicamente, eludían la luz que emanaba del polvo de magnesio de la cámara fotográfica del austriaco. Sin embargo, convertidos en máscara, se dejaron retratar. Cuentan los recuerdos de Gusinde que los hombres selk'nam, disfrazados para el rito de iniciación, «parecían seres de otro mundo sobre el fondo brillante de la nieve blanca». Sus cuerpos pintados se alzaron sobre la tierra y los rostros planos de sus máscaras, de ojos minúsculos, escudriñaron a la lente de la cámara.

Pocas cosas transforman tanto al ser humano como el cubrirse con una máscara. Al mirar a nuestros congéneres, buscamos siempre el rostro, la mirada de aquello que resulta similar a nosotros —buscamos el espejo. En su lugar, aquí encontramos la masa ilegible de la máscara. Los humanos no tienen cabezas cónicas, picudas como un chupirul, ni cuernos alongados que se estiran como el mar. Pero los seres que captó Gusinde bailando sobre la nieve aparecen en las fotografías con cabezas de formas geométricas. Sus facciones surgen de rombos achatados y

pirámides, unos carecen de cara: sin ojos, ni bocas, ni narices, son un plano de orificios desnudos, como si hubieran sido víctimas de un incendio. La piel de la mayoría está teñida por gruesas rayas de colores, la de otros parece salpicada por estrellas —resultado del estornudo cósmico de un impulso arbitrario. Algunos más están cubiertos de finas líneas de manojos de plumas nacidas a destiempo. Con nitidez onírica, la cámara de Gusinde muestra en blanco y negro lo que el antropólogo debió ver como ocre, rojo, negro y blanco. Los espíritus esculpidos con colores lodosos, sin boca, lucen mudos en las fotografías. Sus gestos contraídos evocan autómatas tiesos y bailarines plegadizos. Las formas que en vida transmitieron movimiento con sus saltos, quedaron congeladas por medio de la cámara. Este sería el último rito de iniciación, conocido como *hain*, que llevaría a cabo el pueblo selk'nam. El año era 1923.

Mank'ácen fue el apodo que los selk'nam dieron a Gusinde desde su primer encuentro con él en 1919. La primera vez que intentó fotografiarlos, «ellos decían que "yo atrapaba sus almas con mi pequeña caja negra, ¡y debían morir después!"», explica Gusinde, «de ahí el nombre de Mank'ácen, que no tardaron en darme, y que significa algo así como "atrapador de imágenes"». El apodo se compone del verbo *k'acen* —«atrapar, tomar o asir»—, y la palabra *man*, que significa sombra, figura, imagen, y en algunas circunstancias, alma. Según los apuntes del antropólogo, «cuando *man* se utiliza para la designación del alma humana, entonces se refiere siempre al alma fuera del cuerpo, o sea después de la muerte, nunca se refiere al alma dentro del cuerpo viviente [...] el alma viviente se llama *káspi*». Los selk'nam temían a la cámara instintivamente, porque atrapaba su imagen y también podía asir su alma.

Al introducirse la tecnología de la luz en sus tierras, la objeción de muchos selk'nam a ser fotografiados surgió del temor a perder parte de sí mismos al ser transferidos al papel y, por extensión, quedar trastornados para siempre. Su preocupación se centraba en el destino del alma —ahora atrapada en la imagen— una vez que el cuerpo muriera. El «robo del alma» por parte de la cámara no se temía que fuera un efecto que sucediera en vida —en el instante de la toma fotográfica—, sino después de la muerte. ¿Qué pasaría cuando, habiendo sido retratada una persona, esta muriera? ¿Cuál sería el efecto de que quedara rastro de su alma en el mundo viviente, plasmada a través de la imagen fotográfica?

Cuando Gusinde primero comenzó sus estudios entre los selk'nam, la

reacción ante su cámara fue sumamente negativa. «Aunque mirar fotografías, cuadros o retratos es para los indígenas motivo de gran alegría y sorpresa, no es fácil convencer a uno de ellos para que se presten a una toma fotográfica», explica. Los indígenas solían escapar temerosos de la cámara, a veces incluso levantando amenazadoramente el puño ante ella, pero «poco a poco los fui acostumbrando a la tan temida caja negra. Durante este periodo se produjeron muchas situaciones jocosas, que a la larga ayudaron a superar todo prejuicio y todo temor supersticioso».

Para 1923, muchos de los miembros del grupo selk’nam, cuyo último *hain* Gusinde fotografió, trabajaban ya en empresas coloniales como estancieros, y habían sido introducidos al concepto de la cámara. Estaban, pues, ya iniciados en los efectos de la fotografía, aun cuando la relación que habían establecido con el mundo de la cámara era ambivalente. El grupo aceptó que Gusinde fotografiara la ceremonia del *hain*, pero con amplias restricciones. Tras una ardua labor de convencimiento, el austriaco logró su objetivo: «obtuve finalmente de los renuentes viejos permiso para llevar disimuladamente a la Choza Grande mi aparato fotográfico. Casi todas las veces se desarrollaba aquí una discusión con el respectivo intérprete o con los ancianos, cada vez que intentaba retener en la placa un “espíritu” […] las mujeres no debían notar nada». Una limitante, más allá del temor a que la cámara secuestrara sus almas, se presentaba. Había un secreto que debía guardarse.

Gusinde sabe que detrás de las máscaras hay hombres. Pero las mujeres selk’nam parecen no saberlo. Si lo supieran, su vida peligraría. Ellas se protegen del frío en un campamento a varios metros de distancia de la Choza Grande, donde se lleva a cabo el ritual de enmascaramiento. A diario, los hombres disfrazados de espíritus salen de la Choza Grande para desplegar el sutil arte del engaño. Los espíritus pasean por la tierra con el objetivo de aterrorizar a las mujeres y los niños. Las formas de sus cuerpos los delatan como humanos, pero los espectadores de esta pantomima dramática actúan aterrorizados. Sólo pueden mirar a los espíritus desde lejos, respondiendo ante su presencia únicamente con cantos y alaridos lanzados a través del páramo. Tienen la severa prohibición de acercarse a la Choza Grande, pues si llegaran a ver su interior, adivinarían el secreto que resguarda: son sus propios padres, esposos, hermanos e hijos, quienes se pintan el cuerpo y se guardan tras las máscaras, todo como parte de los ritos de iniciación de los jóvenes conocidos como *klóketen*. La función del *hain* era doble: la

iniciación de los *klóketens* y la presentación de un rito simbólico que reafirmaba el poder de los hombres sobre las mujeres. Un ritual que podía durar un año entero y que en 1923 duró sólo unas cuantas semanas.

Más terrible que los retos de resistencia física y privación que habrían de venir, desde el primer día de la ceremonia del *hain* los *klóketen* eran expuestos a su mayor desafío: debían luchar físicamente contra los espíritus que aprendieron a temer desde niños. Una vez terminada la riña, eran forzados a desenmascarar al espíritu. La mera idea de arrancar el rostro al espíritu infundía pánico, pero no había otra opción, y cuando debajo encontraban a un amigo o familiar, se les revelaba el secreto fundamental del universo selk'nam. Los espíritus eran hombres. A partir de ese momento ellos también debían participar en la simulación.

Mucho se ha discutido en torno a si las mujeres selk'nam en realidad ignoraban la verdad detrás de las máscaras. La antropóloga Anne Chapman argumenta que el ritual de iniciación consistía en un drama teatral actuado tanto por hombres como mujeres, y no solamente un ritual elaborado por los hombres para ser consumido por las mujeres y los niños en calidad de observadores. La posibilidad de que el rito se haya fundado en una coparticipación sugiere que una suspensión de la incredulidad —el pacto de ficción entre actores y público, necesario en todo acto teatral— se concertaba entre hombres y mujeres.

Antes, mucho antes, en el pasado que las mujeres parecen no recordar, y que los hombres hacen todo por no olvidar, ellas eran quienes se disfrazaban de colores y máscaras para asustar a los hombres. Pero ese es un pasado acurrucado en el capullo del secreto. De haberse reconocido públicamente que conocían el secreto detrás de las máscaras, de haber sugerido que un espíritu tenía aspecto de hombre, cualquier mujer hubiera recibido como castigo la muerte. Que ellas supieran la verdad habría significado la posibilidad de un retorno a la época en que las mujeres ejercían dominio sobre los hombres. En el pasado mítico, cuando los hombres descubrieron el engaño de las mujeres, enfurecidos, las asesinaron. Desde entonces adoptaron la misma estrategia de dominación a través de la máscara, pero en un nuevo régimen patriarcal. Para que su poder surtiera efecto, las mujeres y los niños debían creer que los espíritus eran reales: esa es la clave del espanto. Estos rostros con cabeza de cono, esas miradas vacuas que desorientan por faltarles ojos, tienen como propósito causar miedo. Si las mujeres supieran que esos rostros son máscaras, y que debajo habitan hombres, ya no les temerían, y el orden social seguramente se derrumbaría.

Si la palabra disfraz, surge del antiguo catalán *desfrezar* —que deriva de *freza*, que es la huella que deja un animal—, entonces

desfrezar es borrar, disimular o encubrir esta huella. Los selk'nam, con sus disfraces, reiterativa y simbólicamente encubrían la huella del pasado mítico donde las mujeres fueron las actrices y los hombres, los espectadores aterrados. La ceremonia del *hain* borraba el rastro de ese pasado, a través del disfraz, como la nieve borra las huellas de los guanacos en la pradera. Las mujeres participaban en esta simulación, reaccionando ante ellos con alaridos y cantos, garantizando así el devenir del orden del mundo y evitando su propia muerte.

Existen distintos grados de revelación de un secreto. Alguien puede revelar el secreto a una persona o a una multitud. Puede revelar el secreto entero o sólo una parte. Pero para los selk'nam, cualquier grado de revelación de su secreto hubiera significado una traición imperdonable. Permitieron que Gusinde fotografiara el *hain*, pero establecieron reglas claras para proteger su secreto. Las condiciones eran que la foto no tomara mucho tiempo y que las mujeres no pudieran ver nada desde el campamento. Le fue autorizado fotografiar únicamente aquello que las mujeres tenían permitido mirar también: la Choza Grande desde afuera, a los espíritus portando el atuendo completo de su disfraz y cualquier acción que se llevara a cabo en el escenario público del rito. Sin embargo, le quedó prohibido fotografiar aquellas partes de la ceremonia que se consideraban secretas: no podía retratar el interior de la Choza Grande, ni al proceso de enmascaramiento o desenmascaramiento de espíritus; nada que revelara que detrás de las máscaras había hombres de carne y hueso. La visión de la cámara tenía que permanecer tan restringida como la mirada de las mujeres selk'nam.

En repetidas ocasiones Gusinde fue advertido de las consecuencias funestas de la revelación, incluso de manera inconsciente, por un desliz o un error. Él aceptó las reglas, pero en dos ocasiones estuvo a punto de morir por violarlas. En el primer caso, fue acusado —de manera injustificada— de haber revelado «el secreto» a la esposa de uno de los hombres del grupo. Durante horas se debatieron ante la necesidad de matar al antropólogo. Gusinde, sin embargo, logró convencer a Ténenesk, el líder y chamán del grupo, de la imposibilidad de tal agravio, pues él mismo había pasado ese día entero a su lado. Gusinde narra el episodio concluyendo que «bien sabía […] que este arrebatado e irreflexivo temperamento indígena era capaz de las violencias más atroces si se trataba de la preservación del secreto».

A pesar de haber consentido a las restricciones de no fotografiar las actividades secretas del *hain*, en una segunda ocasión quedó en riesgo su vida. En cierto momento Gusinde se dejó seducir por el potencial de su

cámara, y quiso sacar una fotografía de los hombres durante el proceso de enmascaramiento. Esa noche se preparaban para la actuación más importante de los espíritus.

> Varios hombres se estaban pintando. Sucumbí a la enorme tentación de tomar una foto de esta actividad de todos los ocupantes de la Choza Grande [...]. [A]rmé mi aparato fuera de los límites de la ancha entrada. Era noche cerrada y por lo tanto no debía temerse la observación por parte de las mujeres [...]. [Y]a había preparado el polvo de magnesio para la ignición. Los indígenas conocían de observaciones anteriores los manipuleos habituales del aparato; ellos sabían que a la extracción de la solapa seguía la exposición de la placa. En el mismo segundo en que extraje la solapa, Ténenesk se arrojó instantáneamente sobre mí; ¡sus pesadas manos rodeaban duramente mi cuello! [...]. [H]abía observado mis preparativos. Ahora, en el momento decisivo, me estrangulaba sin piedad. Yo solamente le oía decir: «¿Qué te propones? ¿Quieres hacer una foto de lo que en estos momentos sucede aquí dentro? ¿Y si más adelante una foto de éstas cae en manos de nuestras mujeres? ¡¿No verán que sólo se reúnen hombres aquí en la Choza Grande?! ¿Que sólo nos pintamos el cuerpo? ¿No dirán después: ¡Todas esas figuras no son más que nuestros maridos?! [...] ¡¿Cómo puedes atreverte a hacer esto?! Los hombres están pintados, pero no se han colocado la máscara en la cabeza. ¡Con una foto así todos estaríamos traicionados ante las mujeres!»

La tensión que se generó por la impertinencia de Gusinde era palpable, pero el chamán finalmente liberó a su presa. Sin embargo, la excitación de los demás hombres quedó intacta. Quedaba claro para todos ellos que en un segundo el orden de su universo pudo haberse quebrantado. Gusinde entendió que su salvación dependía de su obediencia y algún signo de sumisión. Entonces, con un gran golpe, derrumbó la cámara, y de inmediato los hombres se tranquilizaron. El aparato de luz quedó así, por horas, castigado bajo la nieve, mientras las celebraciones continuaban dentro de la choza. Sentado en un extremo, Gusinde seguramente no pudo más que imaginar lo maravillosa que hubiera resultado una foto de los *klóketen* desenmascarando espíritus.

Existen, en mi imaginación, varias fotos posibles que Gusinde pudo haber producido. Imágenes que pudieron ser y que no fueron. Pudo haber existido una fotografía de hombres pintando a hombres; de hombres comiendo la carne que las mujeres llevaban a la choza para donar a los espíritus y que en realidad ellos consumían; fotos del desenmascaramiento de los espíritus o de la choza vacía; fotos de hombres en la choza sin ningún espíritu que los acompañara. Pudieron existir cientos de imágenes posibles que revelaran aspectos sociales y

comunitarios del rito, pero tras este episodio Gusinde respetó las restricciones de los selk'nam y no fotografió aquello que no debía. Su vida dependía de respetar el secreto mientras estuviera ahí. Pero una vez que salió de territorio selk'nam, las imágenes se publicaron acompañando un profundo estudio sobre la cultura selk'nam. El antropólogo inevitablemente terminó por hurtar y revelar el secreto: en su libro quedaba claro que tras las máscaras había hombres. Gusinde rompería el pacto de secrecía que había jurado mantener. Más aún: siempre supo que lo haría.

Antes de Gusinde, hubo otro hombre blanco que fotografió a los selk'nam. El rumano Julius Popper llegó décadas antes a Tierra del Fuego como uno de varios «cazadores de indios» que ejercieron su oficio de exterminadores en la región. Popper también fue retratista de selk'nams. Pero en sus fotografías aparecen siempre muertos. Como técnico de la luz y de la muerte, él no hacía distinción entre animales y hombres de la Patagonia; a una vasta mayoría jamás los retrató en vida, únicamente tras haber sido avasallados por un fusil.

En el álbum fotográfico que Popper cuidadosamente produjo como regalo para el presidente argentino Miguel Ángel Juárez Celman, aparece un selk'nam que quiere volar. Acostado en el páramo mira al cielo y extiende sus brazos tensados como el arco que no lo pudo defender ante los fusiles. El gesto de sus extremidades es tan largo como el horizonte del páramo que arropa su carne desnuda. Lo ciñe el pasto celoso, le envuelve la cara, tragándoselo y convirtiéndolo en parte del paisaje suave —si el pastizal fuera dócil y no irritara la piel como seguramente lo hizo durante la agonía. Las curvas de su cuerpo desnudo se confunden con piedras —si hubiera piedras en este páramo, mas no las hay. Pero el paisaje de la fotografía de Popper se presenta terso, sin instante de dolor, sólo consecuencia. Inaudible es el retumbe de los Winchester explotando. Sólo queda el selk'nam caído. Podría estar reposando lánguidamente dentro de la fotografía —ese objeto plástico que construye ilusiones imposibles de corroborar. Sin embargo, una cosa resulta innegable: se trata de una fotografía de cacería. El selk'nam aparece tan aquietado como un rinoceronte africano inerte, posado al lado de sus asesinos. Es un cuerpo caído. No en batalla. Su cuerpo desnudo no puede volar aunque lo intente, las balas de los blancos lo anclan con el peso extraño de un material ajeno. Imposible saber si esa fue la posición con la que cayó a la tierra. ¿Fue el poder de la gravedad combinado con el azar, o acaso fueron los hombres detrás de los rifles quienes posicionaron al selk'nam en ese gesto trágico, tan apetecible a la

mentalidad cristiana? Sobre el cadáver se eleva el perfil de sus asesinos. Con una rodilla al suelo, y el fusil preparado, parecen listos para matar al siguiente selk'nam que apareciera. Es una imagen de dominio del «blanco» sobre el «salvaje». Cada imagen del álbum viene acompañada del encabezado «Expedición Popper. Tierra del Fuego», y títulos como *Muerto en terreno de honor* y *Lluvia de flechas*, alusiones heroicas que el lector no sabe a quién asignar, si al cazador o a su presa.

El álbum obsequiado al presidente en 1887 incluye en total ochenta y tres fotografías que fungieron en su tiempo como prueba del avance de la civilización, evidencia de la exploración aurífera en territorios inconvenientemente poblados por grupos indígenas, a quienes se debía destruir en nombre del progreso. La gramática de la actividad fotográfica de Popper emana de su agresión colonialista. En su proceder, la cámara registra y contribuye al proceso de dominación, de apropiación de la tierra, el cuerpo y el mundo del otro. Es simbólico que Popper eligiera encuadernar el álbum fotográfico en piel, pues las fotografías quedaron así concentradas en la entraña de un animal muerto.

Gusinde detestaba a Popper. Lo torturaba la evidencia del exterminio selk'nam y la manera en que habían muerto «a tiros bajo las risotadas escarnecedoras de estos cazadores de hombres» que disfrutaban «del placer de sus muertes atroces». Las intenciones de estos dos hombres al acercarse a los selk'nam no pudieron haber sido más dispares. Pero inevitablemente, en un mundo poblado por tribus, ambos pertenecían a la misma: europeos invadiendo territorios indígenas. Uno lo hacía con armas, buscando erradicar a los selk'nam para extraer el oro de sus tierras; el otro lo hacía con protocolos antropológicos, invadiendo su mundo para convertirlo en dato.

Ambos hombres fueron producto de un mismo tiempo. La presa de Popper eran los hombres. La presa de Gusinde era la cultura. En el universo colonialista, la tribu de los antropólogos fue el brazo filosófico de los exploradores. Cada hombre, a su manera, buscó apropiarse de los selk'nam, aun si lo hicieron con intenciones dispares: uno intentando aniquilarlos, el otro queriendo registrar su cultura. Tras los colonos llegan siempre los antropólogos, y durante el siglo XIX, la mayoría de ellos tenía como misión debatir científica y técnicamente la inferioridad o no de las sociedades indígenas que estudiaban, y una parte de su trabajo involucraba robar tumbas.

La geometría de los cráneos habla un lenguaje que pocos entendemos. Sus ángulos conllevan significados ahora ocultos, saltos

evolutivos e interpretaciones caducas de avance cultural. Un estudio antropológico de principios de siglo no podía jactarse de profesionalismo si no incluía un estudio de antropología física. El trabajo de Gusinde no fue la excepción. El cuarto y último tomo de su obra lo dedica exclusivamente a un estudio de antropología física y craneología de los fueguinos. Los bocetos de Gusinde, que minuciosamente registran los ángulos y curvas de varios cráneos selk'nam, hoy parecen más una obra de arte minimalista, un plano arquitectónico, una tarea para la clase de dibujo constructivo. Líneas suben y bajan para formar triángulos que se unen luego en romboides. De lejos uno logra distinguir la forma básica del perfil de un cráneo humano.

Gusinde es minucioso en su descripción del cuerpo indígena, comenta no sólo la forma de los cráneos, aborda también detalles inauditos: el olor de la piel de los selk'nam, la textura de sus cabellos, describe sus narices sentenciando que «la transición del cartílago, de la punta al tabique, formando una redondez continua, es de tipo primitivo», habla de la suavidad de su piel, de la forma de sus oídos externos, de los cuatro tipos de pliegues en los ojos que ha identificado —uno de ellos llamado «pico de ave». Explora también el disgusto de los selk'nam por el vello corporal y sus conclusiones remiten a una escena cómica, pero no por eso improbable, donde Gusinde aparece metido bajo el brazo de un selk'nam, contando sus vellos, para después poder aseverar que «no conté ni siquiera una docena de pelos en una cavidad axilar». Como tantos antes que él, habla de la gran altura de los selk'nam, elemento que les atribuyó la reputación de gigantes desde tiempos antiguos. Examina el color de sus pezones, la manera de caminar, la posición que adoptan al dormir, la vivacidad de su mirada…

El dictamen de la época llevó a Gusinde a estudiar no sólo a los cuerpos vivos, sino también a los muertos. Abordó ampliamente la craneología fueguina, incurriendo en el mismo crimen que tanto criticó a los cazadores de indios: la recolección de cadáveres. Gusinde personalmente obtuvo al menos un cráneo del cementerio abandonado de la misión católica de la Isla Dawson, pero él mismo justifica a los selk'nam por adoptar una actitud amenazadora «cuando algunos blancos trataban de cavar en los cementerios de la estación misionera en busca de esqueletos, a plena luz del día y bajo sus propios ojos». El antropólogo juzga negativamente a quienes enviaban cabezas y cráneos indígenas a museos europeos, entre ellos el Museo Antropológico de Londres, que pagaba hasta ocho libras esterlinas por cada cráneo. No obstante, él también obtuvo osamentas. Sabía bien del malestar que esto provocaba entre los indígenas, y sin embargo, quizá desde su perspectiva científica era una actividad justificada (presumiblemente si uno no obtenía ocho libras esterlinas a cambio de los cráneos). Gusinde

llevó a cabo sus investigaciones impulsado por la «esperanzas de que […] se preste un servicio especial a las distintas ramas de la ciencia antropológica». Los selk'nam tenían particular disgusto por los huesos humanos, y no importa cuán científicas resultaran las intenciones de Gusinde, a aquéllos les hubiera parecido atroz esta actividad. Los estudios de craneología quedan como testimonio de lo común que fue la extracción física del cuerpo indígena, en contra de los deseos y creencias culturales de estos pueblos.

Ejemplo singular de esta costumbre sustractora y desmedida de la antropología temprana es el caso de Ramsay Smith, médico australiano, quien al morir en 1937 llevaba más de quince años robando cadáveres del Hospital de Adelaida, descuartizándolos, decapitándolos, y enviando estos restos como muestras anatómicas a la Universidad de Edimburgo, en Escocia. Para los años noventa, cuando el peso de la culpa colonial cayó sobre las autoridades universitarias y comenzaron a enviar los restos de vuelta a Australia, se calculó que Smith había sido el responsable de la adquisición de la mayoría de los quinientos a seiscientos especímenes humanos en la colección de la institución. Como él, existieron cientos de recolectores que se dedicaron a obtener cadáveres en nombre de la ciencia, sin tomar en consideración la herida cultural que dejarían sus actos, particularmente en sociedades que tienen reglas específicas sobre cómo debe manipularse el cuerpo tras la muerte. Para muchos grupos sociales, el tratamiento que se da al cadáver se rige por estrictas reglas y costumbres, y en caso de que este proceso se interrumpa, se considera que el espíritu queda intranquilo. Muchos aborígenes australianos hoy en día consideran que los desastres naturales que aquejan a su país en la actualidad son resultado de la intranquilidad de los espíritus cuyos cuerpos no fueron correctamente sepultados en su tierra.

Desafortunadamente, el frenesí acumulador del cuerpo del otro, ejemplificado con el robo de cadáveres y cráneos, rigió en todo el mundo. Gusinde, al participar de ello, en realidad sólo seguía el manual básico de la antropología de su tiempo, la cual fue una empresa encaminada a una búsqueda voraz por especímenes: fotografías, cráneos, objetos rituales e incluso humanos. Bajo esa tradición, robar cuerpos muertos y atrapar cuerpos vivos a través de la cámara se consideraban pasos fundamentales para el avance de la ciencia antropológica.

Una expresión particularmente virulenta de la alianza entre el colonialismo, los discursos antropológicos sobre el primitivismo y la curiosidad occidental por otros pueblos se dio durante las celebraciones del centenario de la Revolución Francesa en París. En ese año, el empresario Maurice Maître presentaba a un grupo de selk'nams en la

Exposición Universal de Paris, siguiendo la moda establecida en el *Jardin de Aclimatation Anthropologique* de la misma ciudad, donde grupos étnicos provenientes de todo el mundo eran presentados, para gusto de los parisinos, en zoológicos humanos. Se sabe que el grupo selk'nam, muy probablemente secuestrado, fue exhibido en Bélgica, Inglaterra y Alemania, hasta que finalmente, tras un escándalo, los sobrevivientes fueron repatriados a Chile. Pero quedó, como evidencia histórica, la fotografía de Maître, posando con sus «salvajes», fuete en mano y con un perro dormido a sus pies: perfecta escenificación del occidental domando al universo de lo salvaje. Como todo animal de zoológico, el valor de los selk'nam de Maître se reducía a la supervivencia más básica. Fueron sometidos a una vida precaria donde lo crucial era subsistir, no existir en plenitud. El zoológico, espacio donde el movimiento se restringe al máximo, fue un espacio donde únicamente se respetaba el aspecto más biológico de la vida: resultaba indispensable alimentar a estos hombres y mujeres, pero sólo para mantenerlos vivos y lograr así que el espectáculo continuara. La ganancia monetaria fue lo único que los salvó de ser completamente dispensables.

Los zoológicos humanos resultan un caso extremo de apropiación del cuerpo indígena. Pero la fotografía etnográfica surgía en paralelo a la exhibición de humanos. Como ramificación simbólica del proyecto colonialista y el espíritu científico de la antropología, el zoológico y la fotografía etnográfica fueron ejemplos paralelos de un mismo gesto de curiosidad por el otro. Al apropiarse, literal y simbólicamente, del cuerpo y la mente del «primitivo», el proceso colonial utilizó a la cámara como herramienta fundamental en la construcción de un discurso supremacista occidental. A través de imágenes descontextualizadas de lo «primitivo», la fotografía auxilió al ejercicio colonizador en la construcción de la idea del salvaje, cimentando el paradigma de la inferioridad de sociedades no occidentales, y afirmando la necesidad del proyecto civilizatorio europeo. En ese contexto, el fotógrafo servía, en términos de Vilém Flusser, como un «almacenador de símbolos». Flusser apunta que «una fotografía no revela significados, sino que los otorga», en este caso construyendo al individuo y la comunidad como dato interpretable o, bien, como símbolo de salvajismo.

Las mujeres y hombres, exhibidos en zoológicos como bestias, fueron despojados de todo control sobre la manera en que eran representados. El dominio de la mirada sobre sí mismos les fue secuestrado a la par de la libertad. Las fotos de indígenas en zoológicos, tras rejas, testimonian el impulso por observar y registrar a la «diferencia» encarnada en los pueblos llamados «primitivos». Con la cámara como aliada, el hombre occidental (un antropólogo, un cazador, un empresario) adquiría un poder insospechado a través del atisbo; tenía la posibilidad de mirar a aquellos que no querían ser vistos tal como él

decidiera; en sus manos estaba el control sobre la manera como se construía visualmente al cuerpo ajeno. El retrato antropológico es unidireccional: toma, pero no regresa. En el proceso, se lleva consigo información e imágenes que no le pertenecen.

Para los selk'nam, al igual que para muchas otras sociedades, el conocimiento no es accesible para todos. Este modelo entra en contradicción con la filosofía occidental de la administración del saber, donde prevalece la noción —hipócrita, pero persistente— de que el conocimiento debe ser asequible a todos y está ahí para ser tomado. En muchas sociedades tradicionales, el saber se administra de manera diferente. Se divide en niveles, y el conocimiento secreto no debe divulgarse a pesar de conocerse. El hecho de haber visto o escuchado algo, no otorga permiso al testigo de divulgar esa información. Por otro lado, mirar ciertas cosas puede poner en peligro la vida del observador si no es iniciado y no está listo para adquirir esa información. Como apunta Eric Michaels: resulta fundamental reconocer que «las sociedades orales son un tipo de "sociedad de información" donde el acceso al conocimiento conlleva consecuencias particulares en lo social y lo económico, y por lo general se encuentra altamente regulado». Los secretos dentro de estos regímenes tradicionales de conocimiento/información son un material sumamente vigilado, y la diseminación descontrolada del saber constituye una violación equivalente al hurto de bienes materiales, privados y secretos, en sociedades occidentales.

Michaels utiliza el caso de la sociedad aborigen australiana para identificar cuatro áreas fundamentales donde las sociedades tradicionales han entrado en conflicto con ideas occidentales sobre la producción y distribución de información visual: la exhibición o transmisión de material restringido o secreto: como historias, canciones, bailes y diseños gráficos; la violación de restricciones mortuorias como la reproducción de imágenes o voces de personas muertas en presencia de sus familiares, así como el referirse a los muertos por su nombre; la invasión de espacios privados considerados públicos bajo criterios occidentales; y la construcción simbólica del aborigen como un otro exótico. La práctica fotográfica de Gusinde, consciente e inconscientemente, incurrió en distintos momentos en cada uno de estos conflictos.

La producción de la fotografía antropológica va inevitablemente acompañada de la idea de la apropiación técnica de una cultura. El antropólogo occidental viola el secreto que le es concedido por aquellos a quienes estudia, en beneficio de un código de conocimiento propio,

occidental. Las fotografías del *hain* pudieron haber sido producidas en un contexto de concesión, pero el efecto que generaron resultó involuntario. A Gusinde se le permitió conocer el secreto, pero no se le dio permiso para divulgarlo. El aspecto involuntario de estos retratos no se ubica en el instante de producción de los mismos, sino en el uso subsecuente que les dio Gusinde al reelaborarlos como un nuevo tipo de documento: lo que antes fueron espíritus que guardaban el orden del mundo, son ahora una muestra de espécimen cultural.

Michel Frizot establece que gracias a la fotografía, «cualquiera puede conocer su imagen, poseerla de manera concreta, tomarla en su mano, difundirla, guardarla en una cartera, dejar que otros la vean». Pero ésta característica de la fotografía implica un poder sobre la imagen propia que los selk'nam no tuvieron el beneficio de practicar. Los grupos indígenas estudiados por antropólogos en los albores de la disciplina, carecían por completo de control sobre la forma en que eran representados. Tampoco tuvieron potestad sobre cómo su imagen era utilizada en otros contextos. No tenían el poder sobre la imagen propia, que nosotros tenemos en la dinámica visual contemporánea. Nosotros, hasta cierto punto, podemos decidir quién observará una fotografía de nuestro cuerpo y con qué intención. Pero en la fotografía antropológica ese poder quedaba en las manos del productor de la imagen. Esta relación unidireccional gestó la idea del fotógrafo como ladrón. Las primeras relaciones que se establecieron entre la antropología y la fotografía quedaron inevitablemente teñidas por un impulso de apropiación del cuerpo y el conocimiento indígena.

En la mayoría de las sociedades indígenas, una imagen jamás es sólo un dibujo, sino que puede dar la vida o matar, y los signos son considerados propiedad restringida, no pública. Muchas sociedades estaban acostumbradas a usar la imagen dentro de regímenes mágicos como símbolos cargados de significado, y no como traducciones literales de la realidad. La representación figurativa del mundo es un concepto que, hasta principios del siglo pasado, regía en sólo una pequeña parte del mundo; la mayoría no utilizaba representaciones exactas de la realidad. En un universo conceptual donde preside la abstracción y el simbolismo, choca la exactitud de la fotografía. A través del colonialismo y la búsqueda antropológica, la ciencia de la imagen fotográfica irrumpió en universos cognitivos donde la imagen poseía principios activos y poderes de transformación. El encuentro entre estos dos regímenes de lo visual durante la empresa colonizadora generó conflictos cuyos efectos son aún visibles. En un universo conceptual

donde el poder de la imagen contiene siempre un potencial de cambio, sería imposible pensar que el primer encuentro con una fotografía —o una máquina constructora de imágenes que copia la realidad con aparente exactitud— no generara enorme desconcierto.

En 1891, la *Elder Scientific Exploring Expedition* encontró en el desierto australiano a una niña perdida. Tenía una gran lagartija en la mano cuando la hallaron, y la aterrorizó esa caja extraña que le exigía quedarse inmóvil, en un mundo donde quedarse quieto significa la muerte. Al narrar el suceso, uno de los exploradores utilizó el verbo «atrapar» para describir su contacto con la niña. La atraparon, cual un animal huyendo. Tras mucho esfuerzo, los exploradores lograron que la niña se apaciguara del espanto inicial del encuentro. Al parecer ayudó que le dieran a comer mermelada.

David Lindsay, líder de la expedición, logró que le hicieran un retrato, y sobre ello escribió: «Tenía mucho temor de la cámara, y tuve gran dificultad en mantenerla callada». El pánico de la niña, desnuda e ínfima en comparación con el gran hombre de sombrero que se arrodilla a su lado en la fotografía, es evidente. La mano occidental duda entre tocarla o no, mientras intenta neutralizar su terror. Pero no hacía falta tocarla: estaba siendo tocada ya, infinitamente, por la cámara. Nicolas Peterson habla de cómo esta niña, a través de la imagen, se volvió prisionera involuntaria de la mirada de la cámara, convirtiéndose en «el objeto máximo de la mirada colonial». Sus ojos se advierten desorbitados, vacíos y fantasmales, tan vacuos como los de la lente de la cámara misma. Son blancos porque no dejó nunca de moverlos, ansiosa, y la larga exposición apenas alcanzó a registrar la oscuridad de sus pupilas. La niña del Gran Desierto Victoriano de Australia quedó así inmortalizada como un ejemplo fantasmagórico de otredad, evidencia del terror instintivo que infunde la presencia de la cámara como artefacto occidental.

Relatos como este, de un primer encuentro terrorífico con la cámara, podrían identificarse en todas las latitudes del mundo. Sin embargo, a pesar de que ha sido ampliamente reconocido el patrón de miedo que infundió la cámara al arribar a múltiples sociedades tradicionales —y la idea de la fotografía como «ladrona de almas» es bien conocida—, la fotofobia es un fenómeno que no ha sido ampliamente estudiado, y el desarrollo de esta aversión tradicional a la representación fotográfica todavía no ha sido cabalmente explicada.

La idea de la fotografía como un «robo del alma», o una imposición que acarrea peligros y conlleva la sustracción de conocimiento sensible y partes del espíritu, se relaciona directamente con las creencias de que si los bienes y el cuerpo de los difuntos no se procesan adecuadamente, entonces estos no tendrán descanso. Una errata, quizás voluntaria, en los

textos de Ramsay Smith —el atroz médico y voraz acumulador de cráneos aborígenes— revela hasta qué punto resultan equiparables la fotografía del cuerpo y el cuerpo mismo.

Smith narra en su manuscrito *Impressions and Pictures* (*Gatherings in Nature's Bypaths*) *in Australia, the Far East and South Sea [Impresiones e imágenes (recolecciones en los caminos de la naturaleza) en Australia, el Lejano Oriente y el Mar del Sur],* que «una madre se negó [a darme] un trozo de cabello de su hijo porque le habían enseñado que si el niño moría, su espíritu no encontrará descanso si el trozo de cabello le sobrevive». Sin embargo, Smith mismo posiblemente sea el responsable de que el mismo pasaje, ya publicado en su libro *In Southern Seas: wanderings of a naturalist (En los Mares del Sur: el deambular de un naturalista),* aparezca modificado, aseverando que «una madre dijo que si su niño moría, y la fotografía "vivía", el infante nunca encontraría descanso ni paz». Imposible saber cuál versión haya sido la verdadera, o si se trata de dos situaciones distintas. Pero interesa la equiparación entre un trozo del cuerpo y una fotografía del cuerpo.

Gusinde menciona que los selk'nam tenían una obsesión por quemar «cada pedacito de su cabello» para evitar que cayera en manos de un *xon* (chaman) con malas intenciones. Mediante este cabello, el hechicero podría causar sufrimientos, e incluso la muerte, a la persona en cuestión. «Abiertamente me decían: "Tú eres un *xon*. ¡Tú nos puedes causar daños si un pelo nuestro cae en tus manos!"». La imagen fotográfica, siendo una extensión literal de la persona, puede tener el mismo efecto y estar sujeta a los mismos poderes del chamanismo. Se trata, literalmente, de un trozo del cuerpo de la persona, y está sujeto a los poderes del mundo exterior, de ahí que un alto grado de control sobre el cuerpo y su imagen haya sido motivo de preocupación constante entre una amplia variedad de grupos sociales.

Al presentar fotografías de personas fallecidas a algunos selk'nam, Gusinde identificó un conflicto directo entre la muerte y la representación fotográfica. El antropólogo había retratado, un año antes, a dos miembros del grupo que al poco tiempo habían muerto. Al mirar estas imágenes, los selk'nam de su confianza le advirtieron que destruyera las imágenes, pues «no debes mostrar estas dos fotografías porque ambas personas han muerto. Si sus padres, que todavía hoy lloran, viesen una foto así, su dolor sería reavivado nuevamente y tendrían que gritar. ¡Entonces las demás personas del campamento te echarían de aquí!». Cuando un selk'nam moría, el protocolo cultural dictaba que habrían de quemarse absolutamente todas sus pertenencias. Se buscaba que no quedara evidencia de la persona desaparecida e incluso se prohibía la mención de su nombre. El tabú de nombramiento de los muertos es común en muchas culturas. Ante la incomodidad de no

tener nombre con qué referirse a los difuntos, los vivos se ven obligados a hablar de sus muertos de forma indirecta: «la que era tu tía», «la que fuera tu abuela», o incluso ingresan a la categoría abstracta de «los antepasados».

Los tabúes de nombramiento de los muertos y los tabúes de representación fotográfica se relacionan porque ambos involucran protocolos de control sobre «los restos humanos». ¿Qué efectos tiene sobre el mundo aquello que queda tras la muerte, lo que resta de nosotros? En sociedades donde existe una compleja reglamentación sobre qué hacer con el cuerpo de los difuntos, se entiende que las restricciones pertinentes se vuelvan extensivas a la imagen fotográfica de aquéllos. Finalmente, una imagen es también un resto que dejamos tras la muerte. El tabú fotográfico surge de una profunda preocupación en torno a lo que implica que exista una presencia del alma ya muerta, en el mundo, a través de su imagen.

La modernidad, obsesionada con el individuo, no deja ir a sus muertos. Cada uno de los objetos asociados al difunto se convierte en tesoro, especialmente sus representaciones fotográficas, convertidas entonces en la única presencia factible de la persona. Sin embargo, la fotografía de nuestros muertos resulta mera ficción, una mentira. La fotografía en el mundo contemporáneo es utilizada como un recurso para sobrellevar la ausencia de los muertos, para superar su desaparición, pero la persona no está ahí aunque creamos que su presencia se perpetúa a través de la fotografía.

La fotografía como vínculo entre la realidad y su representación resulta a veces antinatural. Estamos acostumbrados a la imagen fotográfica, pero basta pensar un poco en torno a su naturaleza para darnos cuenta de que poseer la imagen de algo que «ya no está», y jamás será recuperado, resulta casi sobrenatural. Al inmortalizar la imagen de alguien o algo, su fotografía se convierte en referente inmediato del hecho de la desaparición paulatina de ese algo preservado. La fotografía de un pariente muerto es recordatorio perenne de la muerte de esa persona. La fotografía es entonces menos una fotografía de una persona que una representación literal de la inobjetable realidad de que esa persona ya no está entre nosotros. Lo que queda de ella es nada, casi un vacío plasmado en papel.

Para muchas sociedades tradicionales, la imagen de un difunto se vuelve doloroso recuerdo de su muerte, no el recordatorio feliz de su existencia. Desde este punto de vista, tiene sentido la idea de que si una fotografía es un trozo de la persona y esta se preserva, el alma de la persona no se puede liberar de lo terrenal, quedando anclada a través de su representación. Sorprende que no haya una religión moderna, o más bien antimoderna, donde parte de las reglas sociales consista en destruir

todo resquicio de la presencia de los muertos. Resulta mucho más real aceptar que tras la muerte, las personas desaparecen completamente.

Basta con pensar que en los albores de la fotografía prevaleció la «fotografía de espíritus» para comprobar que el vínculo entre fotografía y muerte no es un concepto exclusivo de las sociedades no-occidentales. Eduardo Cadava explica que al fotografiar a alguien, sabemos que la fotografía sobrevivirá a la persona, la fotografía «comienza, incluso durante su vida, a circular sin la persona, figurando y anticipando su muerte cada vez que se le mira». La imagen de una persona, retratada a través de una fotografía, adquiere una vida paralela a la del retratado — tanto en la vida como después de la muerte.

Las sociedades indígenas intuían que algo perdían al ceder su imagen a los extranjeros. El episodio donde Gusinde intentó sin éxito fotografiar lo sucedido en el interior de la Choza Grande revela la preocupación de los selk'nam por el escaso control que pudieran o no tener sobre las imágenes producidas, una vez que estas estuvieran fuera de sus manos. Lo involuntario del retrato, en estos casos, deriva no del instante de producción de la fotografía, sino de la segunda vida que la imagen adquiere a través de su diseminación. En un contexto donde los pueblos indígenas tenían poco control sobre la reproductibilidad de su propia imagen, la preocupación era sensata, pues la fotografía, como gesto de apropiación, puede traicionar al retratado mucho tiempo después de la toma de la fotografía.

Charles Kerry, fotógrafo y dueño de un importante estudio en Sídney, Australia, fotografió a finales del siglo XIX una ceremonia de iniciación en el norte de Nueva Gales del Sur. Los participantes de aquel ritual secreto se sintieron obligados a acceder a su presencia por la «deuda económica» que tenían con el dueño de la estación ganadera donde trabajaban, pero aun así, durante la ceremonia constantemente solicitaban al fotógrafo que se retirara. Kerry, sin embargo, antes que tomar este gesto como sutil comentario en torno a lo sagrado de la ceremonia, publicó las imágenes resultantes como postales. Así, las misteriosas escenas de jóvenes encobijados junto a enigmáticos surcos geométricos en la tierra circularon copiosamente en el mundo angloparlante. Dichas postales, sin dificultad, pudieron haber regresado al grupo fotografiado, y pudieron haberlas visto niños y mujeres, es decir, personas que no tenían permitido mirar esas escenas, situación que hubiera desatado graves consecuencias dentro de la comunidad. Gusinde no tuvo la indecencia de adueñarse del material fotográfico a la manera de Kerry, ya que su objetivo no era obtener ganancias

económicas a partir de sus fotografías. Sin embargo, eso no elimina el hecho de que los selk'nam le hayan concedido el mayor honor posible al compartirle su secreto, y que a pesar de haber jurado no diseminarlo, el antropólogo rompió el pacto y pavimentó el camino necesario para que, casi cien años después, el tema obligado en torno a los selk'nam sea la certeza de que detrás de las máscaras del *hain* había hombres, y si acaso las mujeres conocían el secreto o no.

El robo de conocimiento tradicional a través de la fotografía, destilado en el robo de imágenes de ceremonias secretas, se relaciona con la preocupación por el «robo del alma» a través del uso de la cámara. Si acaso era falso que la cámara robara el «alma» de una persona, en manos de los antropólogos el acto fotográfico sustraía el «alma» de una cultura a través del tráfico indiscriminado de la imagen. La captura del secreto y su subsecuente difusión fue un proceso tan violento como el robo de cadáveres y objetos rituales.

En su búsqueda interminable de conocimiento, los antropólogos resultaron tan insaciables como el espíritu más aterrador de la ceremonia del *hain*, la temida Xalpen. Este espíritu femenino, que vive bajo la tierra y surge de ella dentro de la Choza Grande, es la personificación absoluta de la voracidad. Su apetito, tanto culinario como sexual, resulta insaciable, y durante la ceremonia todos se encuentran sometidos a ella. Las mujeres deben constantemente donar comida a los hombres para alimentarla, y los varones deben entregarse sexualmente a ella y a sus caprichos en todo momento. El resultado es que en algún punto de la ceremonia, Xalpen queda embarazada. En el mayor día de su furia nace su prodigio: un espíritu llamado Kéternen, de una belleza infinita. Su cabeza cónica y gesto contenido acompañan a una piel brillante de tonos rojos que es adornada minuciosamente con pequeñísimos manojos de plumas de ave blanca que lo cubren de la cabeza a los pies. Todo él se encuentra cubierto de plumón, y su presencia causa alegría entre las mujeres. El corpus fotográfico de Gusinde es tan bello como un Kéternen, es un prodigio, un niño apreciado por todos, pero es también una beldad que surge de la traición, de la voracidad de Xalpen, de la infidelidad. Más allá de lo fascinantes y sugestivas que resultan las imágenes de Gusinde, y del mérito que tuvo al registrar el quehacer de la cultura selk'nam en los albores de su destrucción, el antropólogo cometió un crimen que para ellos hubiera sido imperdonable: por medio de la publicación de su trabajo, su secreto quedó revelado ante el mundo. La gran ironía es que Gusinde jamás hubiera podido publicar los resultados de su investigación, ni mucho menos las fotografías que produjo durante el *hain*, sin la ayuda de los propios selk'nam.

Tras cinco semanas de fotografiar danzas y ceremonias en pleno invierno patagónico, Martin Gusinde decidió abandonar el *hain* para salvar su vida. Con síntomas avanzados de escorbuto y anemia emprendió el cruce de la cordillera que separaba al grupo de Ténenesk del poblado más cercano. El chamán se rehusó inicialmente a dejarlo partir, argumentando que sin duda moriría en el camino; nadie nunca había atravesado tales cantidades de nieve. Sin embargo, Gusinde logró convencer a Toin y Hotex, dos jóvenes selk'nams, de que fueran sus guías. El día en que partieron, el grupo de Ténenesk se reunió, entristecido ante la certeza de que el trío moriría en el trayecto. Gusinde recordaría años después que exclamaban: «¡El Mank'ácen se va!».

Al momento de su partida, Gusinde se encontraba demasiado débil para cargar, a través de la cordillera nevada, su cámara y las muchas placas fotográficas que había producido durante el *hain*. Como gesto de amistad, Ténenesk prometió que enviaría las pertenencias de Gusinde al poblado más cercano en la siguiente primavera, y que las cuidaría mientras tanto. Como último chamán de su grupo, Ténenesk tuvo en sus manos el poder sobre esas imágenes, así como las notas de Gusinde, a partir de las cuales quedaba claro que tras las máscaras sólo había hombres. Pudo haberlas destruido, pero a la primavera siguiente, hizo llegar el material a manos de Gusinde. En este último gesto de incauta ironía, fue el selk'nam mismo quien, sin saberlo jamás, preservó el material que aseguraría la revelación de su más preciado secreto.

La soledad de los cadáveres

La fotografía es un adiós.
Pertenece a la vida después de la muerte del retratado.
Eduardo Cadava

¿Cómo se postra uno frente a un cadáver? Si el calor del cuerpo sigue presente, ¿se trata de un ser humano? Si ya enfrió la piel, ¿es entonces un objeto? Si los muertos son objetos, ¿importa qué nombres habrán tenido? ¿Qué pasa con los cuerpos tirados en la calle que ni cartera traían? ¿Cuál habrá sido su sabor de helado favorito? En qué momento se convierte el muerto en objeto y ya no en ser humano con gustos y predilecciones, ¿al instante de la muerte?, ¿al instante de convertirse en fotografía? La marca de la muerte acompaña al cadáver fotografiado hasta su nueva vida como materia plana, bidimensional. En cualquier fotografía de difuntos persiste una llaga que llora, una pústula que emana. No observamos la muerte de alguien, sino el hecho mismo de que ya no es alguien. Ya no es *ser*. Es algo nuevo.

El asombro ante el retrato de la muerte es posiblemente universal. La manera como se congela el fin de una vida tiende a reproducirse de modo casi alquímico en la plata de la fotografía; graba cada detalle, guarda cada arruga y mancha, a veces incluso guarda la verdad de los últimos instantes. Por eso es importante aprender a mirar a los muertos, reconocerles aunque sea con la mirada, evitar replegarnos para verlos verdaderamente, aunque nos duela y nos recuerde a la maldad humana, porque el rostro de los muertos posee la sinceridad de lo neutro. No tienen otra opción más que ser lo que son. Poseen una calma imprevisible. En ocasiones también inspiran terror. Pero resulta más desconcertante la tranquilidad contradictoria que se aloja en algunos. Hay una muerta en particular, cuya quietud persigue; su nombre era Evelyn McHale.

A las diez cuarenta de una mañana de medio siglo XX, un policía de nombre John Morrissey notó una mascada blanca que caía flotando desde las alturas del Empire State. Unos segundos después, escuchó un golpe seco. Cuando uno salta al vacío puede caer elegantemente y aterrizar con los pies cruzados. Pero esto no es común. Al saltar desde el piso ochenta y seis del edificio Empire State se corre el riesgo de perder los zapatos. Siempre son lo primero en irse. Lo mismo sucede en los choques: la gente inexplicablemente pierde los zapatos. Se dice que es tal la contracción de los músculos, tan innatural el movimiento corporal causado por el impacto, que se le salen a uno, existan agujetas, hebillas o nada. Al saltar del edificio se perderán zapatos, incluso hasta se romperán las medias, pero pueden conservarse los guantes intocados. Se puede caer los más de trescientos metros de altura, llegar al fondo, caer sobre una limusina y destruirla, pero seguir con la mano aferrada al collar de perlas que con tanto cuidado se colocaron sobre el cuello esa misma mañana. Se pierden los zapatos; y la vida, por supuesto, sin duda se pierde.

El 2 de mayo de 1947 el *New York Times* informó en un breve artículo que Evelyn McHale, tras haber realizado una visita a su novio, subió hasta la plataforma de observación del piso ochenta y seis del Empire State y se convirtió en la decimosegunda persona en saltar desde aquella altura. Los que deciden lanzarse al aire no suelen llegar a su fin como una visión tolerable ante la mirada ajena. Sus cuerpos normalmente terminan destrozados, con huesos alojándose en sitios donde no corresponden. Pero Evelyn no. Ella sólo perdió los zapatos. Robert Wiles, un estudiante de fotografía, la escuchó incrustarse contra la limusina de las Naciones Unidas. Corrió y miró la escena. De inmediato produjo la única foto que publicaría en su vida. La imagen resultante se conoce popularmente como «el suicido más bello». En la fotografía, el rostro y el cuerpo de Evelyn McHale se encuentran en reposo absoluto. Nada en su compostura indica que haya saltado desde una altura mortal, excepto su falta de zapatos y el hecho de que está acurrucada entre el metal corrugado del techo de una limusina destruida. Seis mil quinientas ventanas más arriba, en la plataforma de observación, la policía encontraría una nota que decía: «No quiero que nadie dentro o fuera de mi familia vea ninguna parte de mí. ¿Podrían, por favor, destruir mi cuerpo por cremación? Les ruego a ustedes y a mi familia —no hagan un funeral ni remembranza alguna para mí. Díganle a mi padre que tengo demasiadas de las tendencias de mi madre». Atravesadas por una línea de tinta, en la misma nota, se podían leer las

siguientes palabras: «Él está mucho mejor sin mí […] yo no sería una buena esposa para nadie».

Lo único que quería era desaparecer, pero el cuerpo de McHale se convirtió en un nuevo cuerpo que es la imagen fotográfica. Pasó a formar parte del imaginario colectivo en el instante en que Wiles vendió su foto a la revista *Life*, y dos semanas después se publicó a página completa. Quince años más tarde, la imagen del cadáver de Evelyn se integró a la serie *Death and Disaster* de Andy Warhol. Una serigrafía con el título *Suicide (Fallen Body*) reprodujo mecánicamente el epicentro de su caída. El proyecto consistía en la alteración de fotografías de choques, la bomba atómica, la silla eléctrica, motines racistas, envenenamientos y temblores. Al hablar de las víctimas retratadas en estas imágenes, Warhol diría: «no es que yo sienta lástima por ellos, es sólo que la gente pasa y no le importa que alguien desconocido haya muerto […] a mí todavía me importa la gente, pero sería tanto más fácil que no me importara».

Un segundo antes Evelyn estaba ahí, en el borde, observando el horizonte como todos los demás turistas. Pero de pronto dejó de estarlo. Nadie, nada, ni la barandilla ni las múltiples barreras la detuvieron. Ya no está. Ha desaparecido. Se ha lanzado. No quiero que nadie dentro o fuera de mi familia vea ninguna parte de mí. El deseo de desaparecer súbitamente: ahí radica el impulso básico del suicidio. Esfumarse. *Disappear into thin air*, dicen los angloparlantes. Desaparecer por completo y convertirse en aire. No cualquier aire. Aire delgado, viento. ¿Podrían, por favor, destruir mi cuerpo? Y sin embargo, su imagen final robó su último deseo. Esa misma caída con la que Evelyn buscaba desaparecer del mundo para siempre la fijó en la posteridad.

Toda acción impuesta sobre el cuerpo de una persona muerta es, por definición, involuntaria. Los vivos argumentan que el tratamiento que se da al cuerpo del difunto coincide con la voluntad que aquél dictara en vida, pero los deseos de los muertos quedan siempre secuestrados por el impulso emocional de los vivos. Los muertos no saben en lo que se están metiendo cuando piden que tal o cual cosa sea hecha con sus cuerpos. Addie Bundren, protagonista de la novela de William Faulkner *As I Lay Dying (Mientras agonizo),* no sabía que el cumplimiento de su último deseo involucraría que su cadáver fuera arrasado por el agua, las llamas y la tierra al ser acarreado por kilómetros y kilómetros. Mientras, el hedor de su pudrimiento se incrementaba, acompañando a su devota familia, cuya fidelidad resultó ser más necedad que cumplimiento del deseo de una muerta. *No hagan remembranza alguna para mí.* Mi madre

dice que uno jamás debe decir lo que quiere, o no quiere, que se haga con su cuerpo tras morir. Los vivos harán exactamente lo contrario. Si uno quiere que lo entierren, lo cremarán; si uno quiere que haya misa, no habrá. Y así, los vivos imponen siempre su voluntad sobre los muertos, en ocasiones haciendo enfadar a otros vivos.

Cuando Susan Sontag, autoridad en el tema de la relación entre la fotografía y el poder, murió en 2004, su pareja de muchos años, la fotógrafa Annie Leibovitz retrató no sólo su proceso de muerte, sino también su cuerpo difunto. Invadida del tercer tipo de cáncer que finalmente la mataría, Sontag se aferró a la vida a tal grado que insistió en someterse a tratamientos médicos experimentales que la hundieron en dolores infinitos. Al final, su cuerpo era irreconocible. Su hijo, David Rieff, diría que toda ella era una herida y no se reconocía ni a sí misma. En el último instante que Leibovitz tuvo a Sontag a su lado, en el velatorio, decidió hacer varios retratos de la misma intelectual que declarara que «hay una agresión implícita en todo uso de la cámara». La imagen final de Sontag en muerte ha sido ampliamente criticada, y un autor ofendido incluso describió la fotografía como necropornografía. El propio hijo de Sontag dejó clara su postura con respecto al tema mencionando a Leibovitz dentro de sus memorias sobre la muerte de su madre, *Swimming in a Sea of Death (Nadando en un mar de muerte)*, al describir las imágenes del cadáver de Sontag como una humillación póstuma al haber sido fijada en «las imágenes carnavalescas de una muerte de celebridad que sacara Annie Leibovitz».

Resulta irónico que la gran crítica de la fotografía, que reflexionara tan certeramente sobre el acto de poder que es el fotografiar, fuera no sólo amante de una fotógrafa, sino que además, tras su muerte, haya sido sometida al poder de objetivación de la fotografía. Pero el gesto de Leibovitz derivó de admiración y amor. La fotógrafa describió así su relación con Sontag: «Tenía un gran respeto y admiración por ella, y quería hacer posible todo lo que ella deseaba, lo que necesitara. Me sentía como una persona que está cuidando a un gran monumento». Quizás producir esa imagen formó parte de su duelo, el cual elaboraba con el lenguaje más próximo que tenía: la fotografía. Sontag no era la primera muerta cercana a ella que retrataba, también hizo una fotografía de su padre difunto, y comentando al respecto, la fotógrafa describió ese instante al decir: «uno no sabe realmente lo que está haciendo. No lo analicé en realidad. Sólo me sentí impulsada a hacerlo». Existen ocasiones en que las prioridades del duelo se sobreponen a los deseos de los muertos. Pero ante todo, el debate en torno al retrato del cadáver de Sontag abre una cuestión fundamental: ¿por qué alguien querría tener una fotografía de su muerto? ¿Por qué este impulso de preservar la memoria del que ha partido, pero también el hecho de su muerte? En parte porque es lo último que nos han dejado.

Lo último que nos dejan los muertos es su cuerpo. Y sin embargo, casi siempre tenemos el impulso de cubrirlos. Pero no los cubrimos a ellos, sino a su muerte. Cuando su abuela agonizaba, mi madre se escondió tras una cortina y por eso la pudo ver morir. Asomada entre la tela, para que no la vieran doctores y enfermeras que entraron corriendo a intentar salvar a la moribunda, mi madre pudo ver cómo en el instante de la muerte los ojos se cubren de nube y, lechosos, dejan de ser humanos. El aspecto físico de la muerte nos obliga a entablar una nueva relación con ella a nivel material. Entender que observamos un cadáver, y no un cuerpo vivo, es el primer paso hacia la construcción del cadáver como objeto. Intentamos resistir, hacemos lo posible por presentar a los difuntos como si aún estuvieran vivos. Les cerramos los ojos en un impulso por imaginarlos dormidos. Pero pronto la muerte vence, y el *rigor mortis* abre de nuevo los ojos, las bocas se convierten en abismos expuestos y los miembros se fijan. Entonces no nos queda más remedio que aferrarnos a otra cosa, algo que no sea el cuerpo que comienza ya a desintegrarse. Así, buscamos otras formas que vengan a representar al ser, ahora cadáver, que vive ya la soledad más profunda: la de la muerte.

Cuando la pareja del artista Barton Lidice Beneŝ murió de SIDA, en el instante de su fallecimiento emanó de su nariz un fluido que su amante limpió con una bolita de algodón. Tras las formalidades del velorio y el sepelio, el artista regresó a su casa, donde sus amigos habían retirado la cama hospitalaria del difunto y algunos otros artículos médicos. Lo único que quedaba en el lugar donde había muerto su pareja era esa bolita de algodón en el piso. Beneŝ de inmediato la recogió y la agregó a su profusa colección de objetos. Este impulso, que a muchos parecerá desagradable, responde al instinto natural de los vivos de quedarse con un trocito —alguna memoria física, no importa cuán ínfima sea— de quien los ha dejado.

Hace poco llevé a restaurar una silla que perteneció a mi madre. En el local de composturas la esposa del tapicero me dijo que entendía perfectamente mi apego hacia la silla, pues ella también guardaba algo que le recordaba a su padre muerto: el catéter que estaba inserto en su brazo al momento de morir. Años después de la pérdida, los ojos de la señora aún se nublaban al describir cuánto atesora ese tubito de plástico, con sangre adentro, recordatorio tanto del fallecimiento de su padre como del hecho mismo de que existió. *Esa sangre, en ese tubito, fue de alguien, alguna vez. Ese alguien fue mi padre.*

Tomar una fotografía de nuestros difuntos no es tan diferente a guardar un pedazo de ellos. Se trata de una muestra de cómo nos

aferramos a nuestros muertos y la necesidad de asegurar la presencia última de quien no volverá a estar presente entre nosotros. ¿Pero qué hay de los muertos ajenos? ¿Por qué los fotografiamos a ellos? ¿En dónde radica la moralidad o no de fotografiar a los muertos en el instante de su vulnerabilidad más extrema, cuando definitivamente ya no se pueden defender? ¿Qué elección tienen los cadáveres que se vuelven símbolo?

El drama del cuerpo en el aire, que evoca el suicidio de Evelyn McHale, todos lo presenciamos el 11 de septiembre de un año que ya no quiero recordar. Nos conmovimos con ese último acto de desesperación, el de lanzarse al vacío, el mismo que Frédéric Beigbeder tan certeramente describió en su libro *Windows on the World*. Hay quienes deben elegir entre morir por fuego o por aire. Pero ellos no eran suicidas. Las figuras que cayeron con las rayas verticales del World Trade Center de fondo no eran suicidas. Eran humanos desesperados, pero no buscaban la muerte. Evelyn McHale sí la buscaba. Ellos buscaban escapar de las llamas y prefirieron la soledad de la caída. Las imágenes de personas cayendo de las Torres Gemelas nos impactan profundamente porque saltan con el impulso de querer vivir. En Estados Unidos se desató un largo debate sobre la moralidad o no de la publicación de estas fotografías. Nadie quería aceptar que estas personas habían preferido el suicidio. El conflicto moral que implica la representación gráfica de ese instante de desesperación es profundo. ¿Es correcto registrar ese instante donde el cuerpo todavía no es cadáver pero se abandona a la muerte? Es la fijación absoluta del proceso de morir, pero no la muerte misma. Se trata de la fotografía de una agonía.

Me pregunto si la lámpara de noche que acompañó la muerte de Stefan Zweig y su pareja, Lotte Altmann, estaba encendida o apagada cuando los encontraron muertos. El buró de la habitación en Petrópolis, Brasil, está poblado de todo lo que uno espera encontrar al lado de la cama de quien duerme. Aparte de la lámpara, hay tres monedas y una caja de cerillos; a través de estos objetos uno imagina el gesto del hombre que mete la mano al pantalón para sacarlos y depositarlos ahí, antes de meterse a la cama. Un vaso de agua parece un objeto igual de inocente hasta que uno imagina que contuvo el agua con la que los amantes suicidas se tragaron las pastillas que les darían muerte. Protegiendo la superficie del buró, una carpetita con flores. Encima, una botella, quizás de cerveza, se acomoda al lado de un pañuelo lánguido al pie de la lámpara. ¿La habrán apagado antes de dormir por última vez juntos?

Se siente extraño este acto de escudriñar los instantes finales de la vida de una pareja por medio de los últimos objetos que tocaron. La fotografía engaña, y uno podría creer que Stefan y Lotte duermen en la acojinada cama, pero no. Sus manos están fijadas una a la otra, la cabeza de ella se acomoda en el hueco del hombro de él. Reconstruir el suicidio de la pareja sólo es posible gracias a la fotografía que se produjo de ellos, quizá por motivos de investigación policiaca o por un impulso noticioso de nota roja. Sin la fotografía no existiría el registro de sus últimos momentos, vistos a través de los últimos objetos que tocaron. La fotografía es la invasora que nos permite entrar, una y mil veces, a esta escena de muerte en 1942. ¿Tenemos derecho, o no, a entrar al espacio de estos muertos, analizar las posturas de sus cuerpos y esculcar sus cajones? ¿Acaso por estar muertos dejan de ser sus pertenencias privadas? ¿Acaso ya son nuestras para ser tomadas y utilizadas de esa manera? Diane Arbus le escribió a su amigo Marvin Israel afirmando que «esto de la fotografía es verdaderamente el negocio del robo […] me siento endeudada con todo por habérmelo llevado o estar a punto de hacerlo».

La fotografía «no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido*», dice Roland Barthes, «la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa». La fotografía para él testimonio de que aquello que es posible observar, ha sido. Un espejo depositado en el trayecto del tiempo. Y sin embargo, por supuesto, existe la posibilidad de que esto sea falso, pues todos sabemos que una fotografía puede representar también lo que no ha sido, es decir, una falsedad. A la vez, Barthes no se equivoca, pues la fotografía de una mentira representa la certeza de que dicha falsedad ha sido. Sin embargo, el planteamiento del autor, puesto de cabeza, resulta igualmente certero: si la fotografía es testimonio de lo que ha sido, también es confirmación de lo que ya no es. En el caso de las fotografías de cadáveres, la idea crece. Estas imágenes se vuelven evidencia de un proceso donde se afirma no sólo el «haber sido», sino también el hecho de que esa persona, tras haber muerto, ya «no es». La fotografía se convierte aquí en un proceso, y no en una rebanada de tiempo que atestigua lo que fue: registra lo que está sucediendo. Dentro de la imagen, aquello que sucedió, seguirá sucediendo para siempre. La fotografía de muertos registra el proceso mismo del des-ser, del dejar de ser, el proceso de construcción de la soledad del cadáver, el testimonio de su aniquilamiento, de su abandono del mundo.

La vida de un cadáver es corta. El tiempo que pasa entre que la

persona muere y su cuerpo comienza a desintegrarse es sustancialmente breve. A las pocas horas el cadáver inicia su proceso de autodestrucción. La fotografía de difuntos registra ese breve espacio de tiempo, esa corta vida del cadáver y, sin embargo, fija y alarga el proceso para que podamos atestiguarlo una y otra vez.

Las imágenes sirven a quienes las consumen y no a quien retratan. Incluso cuando contemplamos un retrato de nosotros mismos, lo hacemos como consumidores de una imagen fija, objetual, de quienes fuimos, no de los que somos. En pocas instancias se vuelve este fenómeno tan evidente como en el caso de la fotografía de cadáveres. Ahí el retratado es sometido a un proceso que lo convierte en objeto de devoción o testimonio; su presencia en el mundo se transforma en un cuadro de papel y se convierte en cosa, tanto por el uso de la cámara como por el hecho de haber muerto y haber pasado a ser un objeto. La muerte convierte primero a la persona en objeto, y la fotografía extiende ese proceso. El cuerpo, frágil en su nuevo estado, no puede resistirse a la cámara, simplemente porque ya no es. Pero ¿qué sucedería si un muerto decidiera producir su propio retrato?

La primera fotografía que existió de un cadáver fue también la primera falsedad fotográfica. El retrato de una falsa muerte. Si la ficción de aquel hombre ahogado pretendía ser verdadera, legítima, probable, entonces alguien tuvo que conducirlo desde la orilla del agua que lo dejó varado —asumiremos—, hasta este estudio donde posa acompañado de un sombrero que pende de un clavo en la pared. Alguien lo tuvo que sentar en la silla. Con razón se ahogó. Su cuerpo no es el de un hombre que hubiera sobrevivido a una ola furibunda. Sus manos extrañamente ennegrecidas contrastan con la palidez que requiere su circunstancia de ahogado. Su nombre es Hippolyte Bayard, y decidió ahogarse porque está enojado con la vida.

Bayard clama haber sido el inventor de la fotografía. Pide el reconocimiento que no habrá de llegar, y por eso se suicida simbólicamente a través de su arte. En la parte posterior de la fotografía escribe: «El cadáver que usted observa al otro lado de este cuadro es aquel de M. Bayard, inventor del proceso que se le ha mostrado, o el resultado del cual usted verá pronto. Por lo que sé, este ingenioso e infatigable investigador ha pasado tres años perfeccionando su invento […]. El gobierno, que ha apoyado a M. Daguerre más de lo necesario, ha dicho que no podía hacer nada para M. Bayard, y el pobre diablo decidió ahogarse. Señoras y señores, pasemos a otras cuestiones para no ofender a su sentido del olfato, pues como probablemente ya habrán

notado, su rostro y sus manos ya han empezado a pudrirse».

El mérito no reconocido de Bayard surge de su acercamiento fotográfico desde la oscuridad, y no la luz, del entendimiento simbólico de que la fotografía, aunque luz, está más cerca de la negrura que de la luminosidad. La fotografía, como la conocemos, emana del papel blanco donde se le imprime. La idea misma del principio de la creación, la página vacía por excelencia, se ha asociado para siempre con esa neutralidad que en realidad es la acumulación de todos los colores. Pero Bayard, como némesis del método de Daguerre, producía fotografías que surgían de la tiniebla. Su proceso exponía el papel a cloruro de plata, lo que lo volvía totalmente negro, y después, expuesto a potasio de yodo, el papel era revelado ante la luz. Tras un baño químico, la imagen surgía de la oscuridad.

Bayard fue convencido de retrasar la exhibición de sus descubrimientos, y Daguerre se adelantó a exponer los suyos ante la Academia Francesa de las Ciencias, relegando a Bayard al olvido. El 19 de agosto de 1839, el gobierno francés presentó el invento de Daguerre como un regalo de Francia al mundo y le otorgó una pensión de por vida. La técnica de Bayard fue lentamente abandonada incluso por su mismo inventor. Posteriormente, tanto su método como el daguerrotipo fueron sustituidos por procedimientos que permitían no sólo la creación, sino también la reproducción de las imágenes, superando la limitante de ambos inventos pioneros que generaban una única imagen que no se podía replicar. En sus albores, la fotografía era un objeto irrepetible. Como un balazo certero, era una muerte verdaderamente instantánea.

El autorretrato de Bayard ahogado es prueba de que los fotógrafos, casi de inmediato, entendieron que la fotografía sugiere la posibilidad de reproducir la realidad de manera exacta, pero también la de poder convertir a una farsa en realidad. Construir falsedades a través del medio aparentemente más fidedigno que existe es elemento fundamental de su arte. La foto de Bayard no era realmente la fotografía de un «cadáver», sino de una muerte. La narrativa que acompañaba a la imagen era la explicación de la historia de ese proceso de negación. Un suicidio simbólico. La fotografía no como final o imagen estática de un hecho que termina, sino como un proceso mismo. Es imposible repetir la muerte: uno muere sólo una vez. Pero a través de la fotografía puede uno, incluso, observar su propia muerte, como lo hizo Bayard. Puede mirarla, una y otra vez, hasta cansarse. Hasta recuperarse y volver a sentir el impulso de volver a ella, a través de la imagen, repitiendo el acto de ahogarse a uno mismo mil veces. La fotografía aquí ya no es tiempo congelado, se convierte en acción y experiencia repetitiva. En la fotografía del cadáver, la muerte del difunto continúa sucediendo, como continuación del des-ser.

En el mundo contemporáneo, la mayoría de las personas preferirían no ser fotografiadas tras haber muerto, mucho menos si su fin resultó de un suceso violento. Instintivamente percibimos el acto fotográfico, en el contexto de la muerte, como la invasión de un instante donde el retratado ya no se puede defender, no puede decir que sí o que no. Sin embargo, resulta difícil equilibrar el respeto a los derechos del difunto cuando su imagen post mórtem resulta en una reivindicación de justicia. Tal es el caso de una imagen que he dado en llamar con cariño «la muñeca triste».

La de Ana María Regina Teuscher Kruger fue la primera muerte oficialmente reconocida después de la matanza del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en la ciudad de México. Su nombre, confirmando su muerte, fue el primero en publicarse en diarios y noticieros, y se incluye en la estela conmemorativa que se encuentra hoy en Tlatelolco. La imagen de Regina muerta —desarticulada muñeca triste que yace sobre una plancha, su carita de porcelana manchada de sangre y el pelo ensortijado—, fue vista públicamente por primera vez en el mismo año de 1968, en la revista *Siempre!*. Sin embargo, en las cuatro décadas que han pasado desde su muerte, la última imagen de esta mujer cayó en el confuso torbellino de la secrecía. Su muerte misma causó cierto revuelo: se supo su nombre, se supo su injusticia; luego todos hicieron de cuenta como si no supieran. Hace varios años se volvió a publicar la imagen, en *El Universal*, acompañada de otras once, todas del fotógrafo Manuel Rojas, quien tuvo la astucia de preservarlas.

¿Quién secuestraría a la imagen? Algo tan móvil, tan etéreo, tan imposible de aprehender entre las manos. ¿Quién podría arrancarnos de detrás de los ojos lo que ya hemos visto? Si se pudiera, equivaldría a secuestrar recuerdos. La memoria en ocasiones depende absurdamente del elemento físico, de la materialidad del mundo. Por ejemplo, cuando un recuerdo de infancia se encuentra ligado directamente a una fotografía y esa imagen desaparece, ¿desaparece también el recuerdo? Cuando perdemos una fotografía, muchas veces perdemos el recuerdo; cuando nos roban una fotografía, ¿nos robarán la memoria?

En la fotografía es de nuevo 1968 y sombras oscuras con bayonetas muy reales se desplazan sobre el pavimento en columna militar. Pies pesados, y más pesada la vida. En la foto de Héctor García los granaderos aparecen casi como en cámara lenta, como si fueran tan solo una mancha del pasado. Parecería que se mueven mecánicamente, granaderos zombis de película clasificación B en domingo, con permanencia involuntaria. Pero deben haberse movido muy rápido en

realidad. Su objetivo: dispersar a los estudiantes. Pero pronto fueron los periodistas —coleccionistas de imágenes— quienes resultaron ser su blanco. Así comenzó el secuestro de la imagen. Soldados volcados contra el cuarto poder, reclamando imágenes de los actos que todavía ni siquiera tenían conciencia plena de haber perpetrado. Todos los rollos fueron confiscados. Con amenazas, jaloneos, la película se arrancaba de entre las vísceras de las cámaras. Para que nadie pueda mirar lo que han visto. Esa es la interpretación más inmediata. Terriblemente, la realidad fue aún más cruel. Las imágenes confiscadas a los fotógrafos del 68 resultaron muy convenientes al sistema en turno: se convirtieron en fuente para identificar a líderes y miembros del movimiento estudiantil. El trabajo de la prensa —que a todos lados podía meterse y sacar foto a quien fuera, en medio de la reunión que fuera, dentro del mitin en turno —, esa labor que debiera ser libertadora, informadora, verídica, se utilizó en contra del propio pueblo.

El secuestro se extendió rápidamente a las salas de prensa, en particular el 2 de octubre. Periódicos invadidos, rollos confiscados, imágenes censuradas, robadas. Tan solo la habilidad de unos cuantos, que supieron esconder bien el producto de su trabajo, salvó unos pocos recuerdos de esos días. Entre las imágenes que lograron sobrevivir están las producidas por Manuel Rojas, algunas considerablemente explícitas. Cuando las imágenes volvieron a salir a la luz, la sociedad se escandalizó y se sorprendió de nuevo ante la crueldad del 68. Pero la muñeca triste no es nueva, lleva gritando su propio nombre por cuarenta años, aunque hayamos elegido ignorarla. ¿Quién iba a creer que en una latita tan pequeña se podía guardar el dolor de tanta gente, la vergüenza de toda una nación?

La muñeca tuvo la suerte de recibir una causa de muerte de verdad: por arma de fuego, como bien lo evidencia la sangre que la entinta. Otros no tuvieron tal suerte, y para que la familia pudiera velar a su difunto tuvieron que acceder a dictámenes absurdos del tipo *causa de muerte: desconocida*. A otros tantos no les tocó ni acta de defunción, ni nombre siquiera, nada más el volverse humo en el aire, o tierra, o agua en la estela de un helicóptero. ¿Qué otras causas de muerte se puede inventar un policía desvelado? ¿Por caída desde un edificio alto? ¿Por arma de fuego imaginaria? ¿Por comunista? ¿Por activista? ¿Por joven? Causa de muerte: querer un mundo mejor. Causa de muerte: inconformidad.

Al menos a Regina sí le tocó plancha en la morgue; otros de sus compañeros tuvieron menos suerte y las fotos de Rojas los muestran estirados sobre las losetas. Igualmente mancillados con el filo de bayonetas y balas, no tuvieron el privilegio de una plancha. Les fue a tocar el piso. Aunque en una mejor situación, de todas formas a Regina

dan ganas de taparla con una cobija. Debe tener frío, rodeada de esas paredes de mosaico que podrían ser el fondo de una alberca. ¿Qué acaso nadie piensa que a los muertos también puede darles frío y miedo y que todavía se merecen un lugar donde estar cómodos? ¿Por qué nadie se preocupa por la comodidad de los muertos? ¿Acaso sólo por el hecho de no estar vivos dejan de sentir?

Al ver la carita pálida y redonda de la muñeca triste uno no puede dejar de pensar en la madre o la hermana que la acompañó al Palacio de Hierro, o a la calle de Uruguay para comprarse la blusa blanca que acompañara al trajecito a cuadros que luciría como edecán en las Olimpiadas. Esa fue parte de su suerte de tener nombre a diferencia de otros: era edecán. Y sigue uno así, pensando en el color del cepillo con el que se peinó esa mañana en la que no sabía que iba a morir, mientras se despedía, posiblemente, bajo pretexto de ir al cine. Uno se pregunta si usó tubos para enchinarse el cabello o si era rizada natural. ¿De qué color habrán sido sus ojos? ¿Tan claros como dicen todos? ¿Tan «belleza» como la llamó un reportero que la miró casi en su último suspiro? Si tan belleza embebida en el terror, si tan impactante, ¿cómo es que esta imagen pudo haber sido publicada en el mismo 68, pero aun así no se ha grabado en nuestra memoria durante cuarenta y seis años? ¿Por qué no la conoce todo mexicano digno de llamarse tal? Sería difícil afirmar que se trata de una imagen que no se queda en nuestra mente. ¿Cómo es que cada vez que se le mira sigue sorprendiendo, no importa cuántas veces se le haya visto antes? Esta linda muñeca, que algunos mal-recuerdan en las marchas aún en vida, que otros recuerdan en la ambulancia, esta niña muerta con violencia, ¿por qué la olvidamos una y otra vez? Seguramente es porque muchos quieren que así sea. Pero también es porque nosotros ayudamos, impasibles, a que así se haga.

Mientras tanto, la muñeca parece mirar a la nada, no porque ya no viva, sino porque busca una respuesta. Su rostro se llena de zozobra, quizá no por su muerte, sino por una desilusión gestada en la incomprensión. Susan Sontag asentó que toda fotografía es un *memento mori,* un recuerdo no solo de la muerte, sino de nuestra propia mortandad, pues «hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo». Las fotos de difuntos, particularmente, fungen como recordatorio de que todos moriremos. Las imágenes que retratan con crudeza la violencia humana sirven de evidencia para protegernos del olvido, pero también sirven para recordarnos que todos pudimos haber sido los muertos que ahora vemos. Y también los ejecutores.

La muerte de los otros es prueba y ensayo de nuestra propia muerte. La foto congela un instante como prueba de que existió y murió la persona, de la pena de quienes lo rodean y del hecho de que ellos también han de morir. La prueba de vida de quien ya no existe es consuelo para aquellos que aún respiran. De ahí que la fotografía de difuntos jugara un papel tan fundamental como recurso social de rememoración.

Por siglos fue socialmente aceptado producir y poseer una fotografía del cadáver de un ser querido. A través de este acto, que ahora nos parece tan extraño e incomprensible, se construía un objeto de duelo que ayudaba a canalizar simbólicamente la pérdida. Mi abuela es fotógrafa y se ha arrepentido siempre de no haber retratado a su hija muerta. No sé qué haría yo con una foto de mi madre difunta. No sé bien qué sentimientos me causaría. Quizás alabaría esa foto como hago con el resto de las imágenes que la retratan, los únicos espacios a través de los cuales la puedo mirar. Quizá la imagen de su cadáver me causaría pavor, o me evocaría el mismo hundimiento en el estómago que me provoca el último retrato que le tomó mi abuela a escasos días de morir. Sigue bellísima, pero ya tiene la sombra oscura de la muerte apeñuscada en los dientes de su sonrisa débil, le rodea los ojos, habita en sus labios retraídos de cansancio. Me llama la atención el arrepentimiento de mi abuela, el hecho de que años después me diga que hubiera querido registrar ese instante que es, probablemente también, el que más quisiera olvidar. Ella insiste siempre en lo bella que se veía mi madre muerta, en lo hermosa que la había vestido mi padre tras horas de encerrarse con ella en el cuarto, sólo dejando pasar al resto de la familia cuando ya la había acomodado, vestido y peinado. La imagen del cadáver de mi madre pervive en la mente de mi abuela. Entonces caigo en cuenta de que las imágenes más poderosas de nuestros muertos no se pueden retratar, se quedan plasmadas en la memoria, con materiales que no tienen equivalencia en el mundo físico, son experiencias imposibles de concentrar sobre un trozo de papel y plata.

Quizá la fotografía que mi abuela hubiera querido tomar le hubiera servido de consuelo. Así lo fue para muchos otros antes que ella. Fotografiar a los muertos solía formar parte fundamental del proceso de luto, era una extensión misma de este. La pérdida de esta tradición fotográfica es, en parte, lo que ha permitido juzgar tanto la fotografía de Leibovitz al cadáver de Sontag. Pero hasta hace pocas décadas, las fotografías post mórtem eran objetos altamente simbólicos que contenían un lenguaje propio y un uso social particular.

En una imagen japonesa, probablemente de 1875, producida en

Yokohama, se muestra a una familia que baña al padre muerto. El cuerpo pálido del difunto se acomoda dentro de una tina de madera donde es lavado con cuidado por dos jóvenes, uno de los cuales lo mantiene postrado. Una mujer ayuda vertiendo agua sobre el difunto con un cucharón. En el extremo derecho de la escena se encuentra una joven arrodillada, doblada completamente hacia adelante en gesto de llanto y cubriéndose la cara con un pañuelo. Un bonsái y un biombo de bambú constituyen el único fondo. La imagen es significativa porque muestra cómo la fotografía post mórtem solía formar parte (y siguió formando parte, entrado el siglo XX, en ciertas comunidades) de los rituales básicos que acompañaban la muerte de un ser querido. También exhibe la cercanía corporal que solía existir entre vivos y muertos. La producción de esta imagen, casi teatralmente escenificada, fue una extensión de las actividades del duelo que incluían bañar el cadáver, vestirlo y prepararlo para su cremación o entierro. La imagen también muestra que la muerte se pensaba como un evento comunal, vivido por la familia entera, con sus varios miembros auxiliándose en las diferentes etapas del luto. Esto es en el plano privado. No obstante, en ciertos contextos la fotografía post mórtem se experimentó de manera muy pública, como en el caso de las fotografías de «angelitos», o niños muertos, en México.

El difunto se postraba sobre una mesa que hacía realmente las veces de un altar. Se le presentaba rodeado y cubierto de flores, en su mayoría lirios y floripondios. Los padrinos del niño fallecido proporcionaban el atuendo: huaraches, capas, coronas de papel o flores. Los «angelitos», niños fallecidos, eran posados con atuendos de ángeles, la Virgen María, Jesús o San José. Por ser muertos niños, y haber sido bautizados, tenían entrada directa al cielo. El cadáver, dentro de lo posible, tenía las manos entrelazadas en gesto piadoso y se incluía una flor o una palma entre sus dedos para simbolizar el fin de la vida. El discurso de la llamada «muerte niña» afirma que esas muertes no deben ser motivo de tristeza, sino al contrario, de regocijo, pues los niños fallecidos son «elegidos» y entran directamente al Paraíso Eterno para volverse «angelitos». El cuidado con que se exhibía a estos difuntos muestra la importancia de lo ceremonial en la fotografía post mórtem, donde el muerto recibía una atención casi sacralizante.

En la fotografía post mórtem es a veces la mirada de los vivos la que más cuenta. Los ojos zacatecanos, de María Mora en 1901, parecen decir que el mundo ya por fin se ha terminado ahora que carga entre brazos a su hermano muerto, su carita rodeada de tafetán y rosas. El niño blanco,

de ropa y rostro, contrasta con las cejas amplias de la hermana mayor enmarcadas en el largo velo negro. Las fotografías de difuntos están definidas no sólo por su contenido, sino por el lugar físico que ocupaban dentro de la sociedad, entre los vivos que las producían y consumían. Como objetos de luto y remembranza, son expresión de la memoria y el dolor privado, pero materializado en una expresión pública.

La tradición de la fotografía post mórtem, presente en muchas latitudes, adquirió en México un estilo particular que se centró, en gran parte, en el elemento de comunidad. En la tradición mexicana la presencia de familias enteras en el retrato de difuntos es común, mientras las imágenes de difuntos solitarios son escasas. En otros lugares prevalece el montaje del difunto de manera individual, como retrato personal. Pero la muerte en México siempre se ha vivido como un evento más público que privado. El elemento comunitario de la fotografía de «angelitos» se revela claramente en el estilo de un fotógrafo en particular, Juan de Dios Machain. En sus imágenes, algunas de ellas brillantemente coloreadas a mano, casi nunca se posaba a los muertos al mismo nivel que a los vivos. Sus encuadres denotan la importancia de la familia y el sustrato social. Rara vez enfoca al difunto, sino a la familia extendida que lo acompaña. Los difuntos estaban elevados sobre plataformas, segregados dentro de ataúdes. Los vivos raras veces los tocan, como si ya estuvieran en otro espacio ahora inaccesible. Se trata de retratos de los vivos que custodian a los muertos, más que fotografías de muertos. Los cuerpos de los niños se ofrendaban en altares profusamente decorados, vestidos de gala, cubiertos de flores: gestos que serían imposibles de lograr sin el apoyo de la comunidad que ayudaba a hacer el montaje posible. Estos también son retratos del apoyo comunitario que se ofrece ante la devastación de la muerte. De cierta forma, el ritual de presentar al difunto y registrar su partida se construía como una suerte de catarsis pública. ¿Será entonces posible que las fotografías de difuntos también formen parte de la memoria colectiva, como elemento fundamental del imaginario visual colectivo de nuestros muertos públicos?

La gente se ha detenido a observar la maniobra. Quieren ver al muerto, quieren corroborar su propia mortalidad al mirarlo. Los mirones se juntan en una larga fila que pende de la parte superior de la fotografía *Lago de Xochimilco, ciudad de México, 1960. [Rescate de un cuerpo en Xochimilco con público reflejado en el agua]*, tomada por el fotógrafo de nota roja Enrique Metinides. Reflejados en el agua turbia, cuelgan los cuerpecillos invertidos de los mirones. Observan a un

hombre atado a una cuerda meterse en el agua. Entre el lodazal flota un cuerpo gris al que han de sacar y de secar. Es el ahogado. El agua que lo rodea no parece líquida, en la foto se siente sólida, como un pálido flan de mercurio.

La experiencia de ver un cadáver es tan singular como único es el evento de cada muerte. Uno observa un cadáver por primera vez, dos veces; quizás a la tercera vez le siga atormentando, pero después uno ya no lo ve, sabe que verá muchos más y la costumbre avasalla. El paso del tiempo lo asegurará, veremos otro aún. Unos en vivo, otros en imágenes. Cuando el asombro amenaza con cesar, la fotografía del cadáver suple la experiencia directa de mirar al muerto. Nos estremecemos ante la portada de la nota roja casi del mismo modo en que lo haríamos frente al cuerpo inerte. Lo que nos tortura no es tanto el cuerpo, sino el hecho que se esconde tras su recién adquirido estado. A través de la imagen se mantiene el vínculo entre las experiencias. Entre lo vivido y lo visto se mantiene una constante: la certeza de que aquel está muerto, y yo, que lo miro, todavía no.

Nada es gratis, y el precio que se paga por mirar a los muertos es que se les roba el espacio privado de su propia muerte. Se les impone y niega su soledad en el mismo gesto. Como la chica que caía del Empire State, que no quería ser vista nunca más, y sucedió todo lo contrario. La distancia entre su cuerpo y el público que la mira, en vivo o en la fotografía, es insuperable. Aunque estemos ahí, mirando, al lado de su cuerpo, este ha quedado ya inevitablemente abandonado, solitario. La fotografía de muertos rompe la distancia segura entre observador y observado, roba la intimidad de la partida y traiciona a la muerte misma al perpetuarla. Y sin embargo, no podemos evitar mirar.

La primera vez que lo vi colgaba triste en una pared: ese muerto del que me enamoré. Lo miré de lejos, desde el otro extremo de la sala del museo. Me impactó remotamente, mucho antes de acercarme a él. Caminé dando vueltas, mirándolo de soslayo. Intentaba no verlo y fingía poner atención al resto de la muestra. No me atrevía a mirarlo del todo. Hasta que lo hice y me acerqué a observar el fulgor de su rostro, aunque no tuve vigor para hacerlo con detenimiento. Por años recordé sus facciones, aunque en ese primer encuentro no tuve la fuerza para hundirme en él.

Lo volví a ver muchas veces. Primero en mi memoria, luego impreso en hojas de papel, y entendí que ver su rostro impreso en libros nunca sería lo mismo. Hace poco lo encontré de nuevo en su estado original. Colgaba otra vez en un museo, esta vez con menos tristeza. Parecía

gustarle más el marco que le asignaron en esta ocasión. Lo miré mucho rato. Noté cosas nuevas: la textura de su cinturón, sus pupilas apagadas y negras. Con diez años de diferencia, siendo otra persona que ya no es la misma que lo miró por primera vez, pude acercarme y observar con el debido cuidado a mi muerto. Mi muerto. Porque en esos diez años que pasaron, mi memoria lo hizo mío, de la misma forma en que Nellie Campobello dice en *Cartucho* haberse apropiado del cadáver que apareció en la esquina de su casa durante la Revolución: «Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo ahí, junto a mí. Me parecía mío aquel muerto.»

Es extraño ese mecanismo de apropiarse de los muertos que no son de uno. Aquellos que el mundo retira de la arena pública por cuestiones de salubridad, de sanidad social, de seguridad mental, estatal. «Se lo llevaron una tarde, quién sabe quién», se queja Nellie. Yo tengo mejor suerte que ella. A mi muerto no se lo lleva nadie, siempre ha vuelto, porque está atrapado en plata. Lo evoco a placer aunque no exista necesidad para ello: ya me lo sé de memoria. Lo he visitado constantemente en su cárcel de papel. A lo largo de los años le he sido fiel, como sólo se le puede ser fiel a un amante subrepticio.

Quizás no sea normal que uno visite con tanta diligencia la imagen de un cadáver. La gente tiende a creer que hay algo extraño en ello. Pero a mí no me importa; con cada visita no deja de sorprenderme la manera cómo, a pesar del blanco y negro, la sangre derramada sobre el rostro de mi muerto brilla siempre en color rojo. Tendido en la calle, dibuja un río sobre el asfalto con su sangre, le acompaña una sonrisa irónica y una expresión de paz, casi satisfacción, que podría ser incluso cinismo. Este es el hombre más hermoso que he visto en mi vida, y me declaro culpable de la perversión de desear haber sido la madre o la esposa que planchara durante la víspera esa camisa rayada, sólo por tener la satisfacción de velar a un muerto de rostro tan digno.

El funeral de mi muerto lo filmó Manuel Álvarez Bravo. Pero antes de eso lo fotografió y gracias a ese gesto lo pude hacer mío. Todo se debe a que Álvarez Bravo alguna vez quiso hacer una película sobre Tehuantepec. Era 1934, y el fotógrafo practicaba retratar el movimiento cadencioso de las tehuanas con una cámara de cine que había comprado al asistente de Sergei Eisenstein. En eso estaba, cuando escuchó cohetes a unas calles de distancia. Resultaron no ser cohetes, sino disparos. Corriendo con la cámara de cine bajo el brazo y una Graflex en mano, se dirigió al lugar de donde venía el ruido. Encontró una huelga en plena represión. Lo vio ahí tirado. Y así, el *Obrero en huelga, asesinado* quedó atrapado en las entrañas de la Graflex. El muerto más hermoso del mundo nacía de la mano de la estética de la violencia.

En una entrevista con Luis Roberto Vera, cincuenta y cinco años después, Manuel Álvarez Bravo platicaba la historia de cómo produjo la que se convertiría en una de sus imágenes más icónicas. Tras haber sido testigo de aquellos disparos en el Istmo, le advirtieron a Manuel: «"Lárguese, no sabe en lo que se mete" [...] la cosa se puso medio fea y me dijeron que me buscaba el presidente municipal, me fui a Salina Cruz [...] me venía la preocupación de qué sucedería con la cuestión del muchacho asesinado. Iba a haber un entierro, indudablemente los entierros de Tehuantepec eran muy famosos. Entonces me regresé y ahí en el entierro completé un poco, por decirlo así, la gramática del cine».

Esa gramática del cine derivó en un largometraje, ahora perdido, titulado *Tehuantepec*, o posiblemente en un cortometraje, también extraviado, titulado *Disparos en el Istmo*. Duele saber que si no se hubiera perdido este material podríamos tener imágenes del entierro del *Obrero en huelga, asesinado* y yo podría ver cómo a mi muerto se lo traga la tierra. En la misma entrevista, Álvarez Bravo explica el concepto que quiso desarrollar al registrar las imágenes de aquel sepelio: «con un poco de empujones, un poquito difícil, me metí dentro de la caja, entonces al tomar, la pantalla era completamente negra. Después me fui rápidamente cerca del cementerio. Entonces tomé los niños que adelante iban jugando con la música, siempre pensando en el movimiento hacia abajo, todo hacia abajo, cómo las gentes se sentaban y las excavaciones, ponían las palas y después metían la caja en la tierra».

La imagen congelada de aquel difunto que días después entraba a la tierra, fue para mí la puerta hacia el conflicto de la belleza emparejada con lo atroz. Con el muerto más hermoso del mundo a mi lado, alojado en mi memoria, he recorrido el camino de la paradoja de la belleza en relación con la violencia implícita en la muerte. Porque la muerte, aunque sea lo más natural, jamás dejará de ser la máxima violencia a la que estamos expuestos. También me han acompañado las palabras de Nellie, quien entendió muy bien la necesidad de acompañar a los cadáveres, de darles cariño y atención, porque sin duda deben tener mucho miedo. La sangre sobre el rostro del muerto más hermoso del mundo brilla casi tanto como las tripas del general Sobarzo, ante las cuales Nellie pregunta: «"¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?" Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. "Son tripas", dijo el más joven, clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, "son tripas", nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran punta. "¡Tripitas, qué bonitas!"». A través de sus palabras confirmo que mis propias reacciones ante el estado estético de la muerte son en realidad las de una niña.

En el trabajo de Campobello la observación de la muerte violenta, como cosa normal, parte de que «nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural». Y quizás por eso, porque en realidad la muerte y la destrucción no podrían ser más naturales, Nellie y yo nos aferramos a nuestros muertos, anónimos, mas no por eso abandonados. Defendemos nuestra fascinación por ellos y nos entristecemos cuando desaparecen. «Había momentos», dice Nellie de su muerto, «que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana [...] me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo. Un día, después de comer, me fui corriendo para contemplarlo desde la ventana; ya no estaba. El muerto tímido había sido robado por alguien, la tierra se quedó dibujada y sola. Me dormí aquel día soñando en que fusilarían a otro y deseando que fuera junto a mi casa.»

Nuestros muertos anónimos, que no son nuestros pero los hacemos propios, revelan que la atrocidad puede ser hermosa a pesar de que nos desconcierte y aterre esta idea. El *Obrero en huelga, asesinado* me hizo caer en cuenta de que existe algo cautivante que emana de la violencia. El brillo de la sangre sobre su rostro, la espesura del líquido derramándose sobre la tierra: texturas y efectos físicos que le otorgan un nuevo nombre al muerto. Le dan una segunda vida, ya no como ser, sino como cadáver. Pero hay otros muertos que no gozan del mismo destino: los muertos sin nombre, los que nadie hace suyos, estos son los que más nos aterran. Basta con entrar a la página del Servicio Médico Forense para encontrarlos. No creo que sea su naturaleza mortuoria, evidentemente desagradable, lo que más nos impacte de ellos, sino su anonimato —el hecho de que estén naturalmente abandonados, sin reclamar, sin quién los vele. Siempre queda, latente, por encima de la víscera retorcida, la idea de que podríamos haber sido nosotros los abandonados, los atropellados, los electrocutados, los suicidas... y que si fuéramos estos, los que ahora vemos en el *Alarma!*, no tendríamos nombre porque nadie nos reclamó.

Se habla mucho del daño moral que genera el morbo en la sociedad. Se reprueba, especialmente hoy en día, a los mirones, esa masa reunida que se detiene para observar al cadáver caído, al coche chocado, al niño baleado. Ante esto yo respondería: que lance la primera piedra aquel que no haya pecado de morbo. Y continuaría con una proposición: ¿qué sucedería si el morbo que reúne a los mirones en todo crimen público surgiera más bien del mismo impulso de memorialización que se expresa en las fotografías post mórtem utilizadas ritualmente como objetos de duelo y remembranza pública? Lo que me parece verdaderamente escalofriante no es el muerto, sino que tras descubrirlo, nadie se quisiera quedar a enterarse de qué fue lo que le sucedió. ¿Qué ocurre si entendemos al morbo más bien como un rito social, una catarsis a través de la cual resulta posible procesar la muerte de un individuo en un nivel

colectivo? Mucho se critica al que se detiene a mirar a los muertos. Peor, considero yo, sería que nadie los mirara. Sería entonces como si nunca hubieran muerto y, por tanto, como si nunca hubieran vivido.

Bibliografía

Libros

Allen, James, *et. al.*, *Without Sanctuary: Lynching Photography in America,* Twin Palms, Santa Fe, 2000.

Alloula, Malek, *The Colonial Harem*, Myrna Godzich,Wlad Godzich (trad.), Manchester University Press, Manchester, 1987.

Arbus, Diane, *et. al., Diane Arbus: A Chronology,* Aperture Foundation, Nueva York, 2011.

Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem. A Report onthe Banality of Evil*, Penguin, Nueva York, 1994.

Bailey, David A., Gilane Tawadros (eds.), *Veil: Veiling, Representation, and Contemporary Art,* MIT Press, Cambridge, 2003.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Joaquim Sala-Sanahuja (trad.), Paidós, Barcelona, 2009.

Batchen, Geoffrey, *Each wild idea. Writing, Photography, History,* MIT Press, Cambridge, 2002.

Batchen, Geoffrey, *Forget me not: photography and remembrance*, Van Gogh Museum/Princeton Archi-tectural Press, Amsterdam/Nueva York, 2004.

Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World,* Encarna Castejón (trad.), Anagrama, Barcelona, 2003.

Benes, Barton Lidice, *Curiosa: celebrity relics, historicalfossils, & other metamorphic rubbish*, Harry N. Abrams, Nueva York, 2002.

Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia. Ensayos Escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001.

Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Bolívar

Echeverría (ed. y trad.), Ítaca/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2008.

Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Michael W. Jennings, *et. al.* (eds.), Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2008.

Benthien, Claudia, *Skin. On the cultural border between the self and the world*, Thomas Dunlap (trad.), Columbia University Press, Nueva York, 2002.

Berger, John, *et. al.*, *Modos de ver,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012.

Bergström, Gunnar, *Living Hell. Democratic Kampuchea, August 1978*, Documentation Center of Cambodia, Phnom Penh, 2008.

Bizot, François, *The Gate*, Londres, Vintage, 2004.

Blanchot, Maurice, *The Writing of the Disaster*, Ann Smock (trad.), University of Nebraska Press, Lincoln, 1995.

Bourdieu, Pierre, *Algeria 1960: The Disenchantment of the World, The Sense of Honour, The Kabyle House or the World Reversed*, Richard Nice (trad.), Cam-bridge University Press/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge, 1979.

Buendía, Jorge, *et. al.*, *1968. Un archivo inédito*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ElUniversal, México, 2008.

Cadava, Eduardo, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Nueva Jesey, 1997.

Campobello, Nellie, *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México,* Era, México, 2000.

Candlin, Fiona, Raiford Guins, (eds.), *The Object Reader,* Routledge, Nueva York, 2009.

Canetti, Elias, *Masa y Poder*, Juan José del Solar (trad.), DeBolsillo, Barcelona, 2005.

Carpenter, Edmund, *Oh, What A Blow That Phantom Gave Me*, Bantam, Toronto, 1974.

Çelik, Zaynep, *Urban Forms and Colonial Confrontations*. *Algiers Under French Rule*, University of CaliforniaPress, Berkeley, 1997.

Chandler, David, *Voices from S-21*. *Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*, Silkworm Books, ChiangMai, 2000.

Chapman, Anne, *Hain*: *Selknam Initiation Ceremony,* Zagier & Urruty Publicaciones, Buenos Aires, 2008.

Coetzee, J.M., *Elizabeth Costello*. *Eight Lessons,* Penguin, Nueva York, 2003.

Cougill, Wynne, *et. al., Stilled Lives. Photographs from the Cambodian Genocide*, Documentation Center of Cambodia, Phnom Penh, 2004.

Derrida, Jacques, *Archive Fever. A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Devalle, Susana (comp.), *Poder y cultura de la violencia,* El Colegio de México, México, 2000.

Dillenberger, J.D., *The Religious Art of Andy Warhol*, The Continuum Publishing Company, Nueva York, 1998.

Dunlop, Nic, *The Lost Executioner. A Journey to theHeart of the Killing Fields*, Walker & Company, Nueva York, 2005.

Edwards, Elizabeth, Janice Hart, *Photographs ObjectsHistories: On the Materiality of Images*, Routledge, Nueva York, 2004.

El Guindi, Fadwa, *Veil: Modesty, Privacy and Resistance*, Berg, Oxford, 2000.

Elias, Norbert, *La soledad de los moribundos*, CarlosMartín (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2009 (Colección Cenzontle).

Evans, Walker, *Many are called,* James Agee (intro.), Yale University Press/Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2004.

Faulkner, William, *As I Lay Dying*, Modern Library, Nueva York, 1967.

Flusser, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography,* Reaktion Books, Londres, 2000.

Fontcuberta, Joan*, Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, Editorial Gustavo Gili, Bar-celona, 2011 (Colección GGmínima).

Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de laprisión*, Aurelio Garzón (trad.), Siglo xxi, México, 2000.

Fraser, John Foster, *The land of veiled women. Some Wandering in Algeria, Tunisia and Morocco*, Cassell and Company, Londres, 1913.

Frizot, Michel, *El imaginario fotográfico,* Ediciones Ve, Oaxaca de Juárez, 2009.

Garanger, Marc, *Femmes Algériennes, 1960*, Contrejour, París, 1982.

Garanger, Marc, *La Guerre d' Algérie (vue par un appelé du contingent)*, Seuil, París, 1984.

Garanger, Marc, Leïla Sebbar, *Femmes des Hauts-Plateaux, Algérie 1960*, La Boite à Documents, París, 1990. Garanger, Marc, Sylvain Cypel, *Marc Garanger, retour en Algérie*, Atlantica, Biarritz, 2007.

Goodman, Jane E., Paul A. Silverstein (eds.), *Bourdieu in Algeria. Colonial Politics, Ethnographic Practices, Theoretical Developments*, University of Nebraska, Lincoln, 2009.

Greenough, Sara, *I Spy. Photography and the Theater of the Street 1938-2010* (material de exposición), Na-tional Gallery of Art, Washington, 2012, en: http://www.nga.gov/exhibitions/2012/ispy/ispy.pdf (consultado el 16 de enero de 2014).

Gusinde, Martin, *Los indios de Tierra del Fuego: resultado de mis cuatro expediciones en los años 1918 hasta 1924, organizadas bajo los auspicios de Ministerio de Instrucción Pública de Chile,* tomo 1. *Los Selk'nam* (vol. 1), Werner Hoffmann (trad.), Centro

Argentino de Etnología Americana/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires, 1982.

Gusinde, Martin, *Los indios de Tierra del Fuego: resultado de mis cuatro expediciones en los años 1918 hasta 1924*, *organizadas bajo los auspicios de Ministerio de Instrucción Pública de Chile,* tomo 1. *Los Selk'nam* (vol. 2), Werner Hoffmann (trad.), Centro

Argentino de Etnología Americana/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires, 1982.

Gusinde, Martin, *Los indios de Tierra del Fuego: resultado de mis cuatro expediciones en los años 1918 hasta 1924, organizadas bajo los auspicios de Ministerio de Instrucción Pública de Chile,* tomo 4. *Antropología Física* (vol. 1), Werner Hoffmann (trad.), Centro Argentino de Etnología Americana/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires, 1982.

Heron, Liz, Val Williams (eds.), *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*, I.B. Tauris, Londres, 1996.

Hinton, Alexander Laban, (ed.), *Genocide: An Anthropological Reader*, Blackwell, Massachusetts, 2002.

Kafka, Franz, «In the Penal Colony», en: *The Metamorphosis and Other Stories*, Dover, Mineola, 1996.

Khamboly Dy, *A History of Democratic Kampuchea (1975-1979*), Documentation Center of Cambodia, Phnom Penh, 2007.

Knausgård, Karl Ove, *My Struggle. Book One,* Don Bartlett (trad.), Archipielago Books, Nueva York, 2012.

Le Breton, David, *El silencio*, Madrid, Ediciones Sequitur, 2006.

Leibovitz, Annie, *A Photographer's Life, 1990-2005,* Random House, Nueva York, 2006.

Leitch, Vincent B. (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism,* W.W. Norton and Co., Nueva York, 2001.

Locard, Henri, *Pol Pot's Little Red Book: The Sayings of Angkar*, Silkworm Books, Chiang Mai, 2004. Maguire, Peter, *Facing Death in Cambodia,* Columbia University Press, Nueva York, 2005.

Metinides, Enrique, *101 Tragedies of Enrique Metinides*, Trisha Ziff (ed.), Aperture, Nueva York, 2012.

Michaels, Eric, *Bad Aboriginal Art. Tradition, Media and Technological Horizons*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994 (Theory Out of Bounds, vol.3).

Miner, Margaret, Hugh Rawson, *The Oxford Dictionary of American Quotations,* Oxford University Press, Nueva York, 2006.

Neveu, Roland, *Cambodia. The Years of Turmoil, Bangkok*, Asia Horizon Books, 2009.

Neveu, Roland, *The Fall of Phnom Penh. 17 April 1975*, Bangkok, Asia Horizon Books, 2009.

Pérez Gay, José María, *El príncipe y sus guerrilleros. La destrucción de Camboya*, Cal y Arena, México, 2004.

Phillips, Sandra S. (ed.), *Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870*, San Francisco Museum of Modern Art/Yale University Press, San Francisco/New Haven, 2010.

Pinney, Christopher, Nicolas Peterson (eds.), *Photography's Other Histories,* Duke University Press, Durham, 2003.

Reinhardt Mark, Holly Edwards, Erina Duganne (eds.), *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, Williams College Museum of Art/University of Chicago Press, Williamstown/Chicago, 2007.

Rieff, David, *Swimming in a Sea of Death. A Son's Memoir,* Melbourne University Press, Carlton, 2008.

Riley Chris, Douglas Niven, (eds.), *The Killing Fields*, Twin Palms, Santa Fe, 1996.

Rivero, Miguel, *Infierno y Amanecer en Kampuchea,* Ediciones Especiales, La Habana, 1979.

Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography,* Abbeville Press, Nueva York, 1989.

Salinger, J.D., *Catcher in the Rye*, Little, Brown and Co., Boston, 2001.

Salinger, J.D., *Franny and Zooey*, Little, Brown and Co., Boston, 1961.

Scheper-Hughes, Nancy, Philippe Bourgois (eds.), *Violence in War and Peace: An Anthology,* Blackwell, Malden, 2004.

Shields, David, Shane Salerno, *Salinger,* Simon & Schuster, Nueva York, 2013.

Shore, Stephen, *The Nature of Photographs,* Phaidon, Londres, 2007.

Smith, Ramsay, *In Southern Seas: Wanderings of a Naturalist,* John Murray, Londres, 1924.

Sontag, Susan, *At the same time. Essays and Speeches,* Paolo Dilonardo, Anne Jump (eds.), Picador, Nue-va York, 2007.

Sontag, Susan, *On Photography,* Penguin, Londres, 2002.

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, Nueva York, 2003.

Sparrow, Jeff, *Killing. Misadventures in Violence*, Melbourne University Publishing, Carlton, 2009.

Spieker, Sven, *The Big Archive. Art From Bureaucracy,* MIT Press, Cambridge, 2008.

Taussig, Michael, *Defacement. Public Secrecy and theLabor of the Negative,* Stanford University Press, Stanford, 1999.

Vann Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S-21*, White Lotus Co., Bangkok, 1998.

Veneciano, Jorge Daniel, Alexander Hinton (eds.), *Night of the Khmer Rouge: Genocide and Justice in Cambodia*, Paul Robeson Gallery/ Rutgers, The State University of New Jersey, Nueva Jersey, 2007.

Vollmann, William T., *Rising Up and Rising Down. Some thoughts on violence, freedom and urgent means*, Gerald Duckworth and Co., Londres, 2007.

Vonnegut, Kurt, *Slaughterhouse-five, or The children's Crusade: a duty-dance with death*, Vintage, Londres, 1991.

Wells, Liz (ed.), *The Photography Reader*, Routledge, Nueva York, 2003.

Artículos

«Chronology of Abu Ghraib», *The Washington Post*, 17 de febrero de 2006, en: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/world/iraq/abughraib/timelinehtml (consultado el 18 de enero de 2014).

«Hunters and the hunted», *The Telegraph*, 22 abril1988, p.28, en: http://news.google.com/newspaper?nid=KFIQUvoPKFAC&dat=19880421&printsec=rontpage&hl=en (consultado el 16 de enero de 2014).

«Salinger stalked by paparazzi», *The Lewiston Journal*, 23 de abril de 1988, p. 8D, en: http://news.google com/newspapers?nid=zCpYd49hD24C&dat=1988423&printsec=frontpage&hl=en (consultado el 16de enero de 2014).

«El arte ritual de la muerte niña», Gutierre Aceves, (coord.), *Artes de México*, núm. 15, 2ª edición, 1998.

«J.D. Salinger photos fetch "big bucks"», *The Lewiston Daily Sun*, abril 22, 1988, p. 31, en: http://news.google.com/newspapers?nid=1928&at=19880422&id=uzspAAAAIBAJ&sjid=fWUFAAAAIBAJ&pg (consultado el 16 de enero de 2014).

Abbate, Jennifer, «Photography and the Politics of Representing Algerian Women», *BinghamtonJournal of History*, primavera, 2012, en: http://www2.binghamton.edu/history/resources/journalof-history/jennifer-abbate.html (consultado el 16 de enero de 2014).

Ahmed, Leila, «The discourse of the veil», en: DavidA. Bailey, Gilane Tawadros, *Veil. Veiling, represen-tation and contemporary art,* MIT Press, Cambridge, 2003, pp. 41-55.

Arendt, Hannah, «Eichmann in Jerusalem-I», *The New Yorker,* 16 de febrero de 1963, p. 40-113, en: http://archives.newyorker.com/?i=1963-0216#folio=040 (consultado el 17 de enero de 2014).

Arendt, Hannah, «Eichmann in Jerusalem-II», *TheNew Yorker,* 23 de febrero de 1963, p. 40-111, en: http://archives.newyorker.com/?i=1963-0223#folio=040 (consultado el 17 de enero de 2014).

Arendt, Hannah, «Eichmann in Jerusalem-III», *The New Yorker,* 2 de marzo de 1963, p. 40-91, en: http://archives.newyorker.com/?i=1963-03-02#folio=040 (consultado el 17 de enero de 2014).

Arendt, Hannah, «Eichmann in Jerusalem-IV», *The New Yorker*, 9 de marzo de 1963, p. 48-131, en: http://archives.newyorker.com/?i=1963-0309#folio=048 (consultado el 17 de enero de 2014).

Arendt, Hannah, «Eichmann in Jerusalem-V», *The New Yorker*, 16 de marzo de 1963, p. 58-134, en: http://archives.newyorker.com/?i=1963-0316#folio=058 (consultado el 17 de enero de 2014).

Armendariz, Alberto, «Zweg [sic] Stefan: Entre Brasil y la Argentina», *La Nación*, 17 de febrero de 2012, en: http://www.lanacion.com.ar/1448702-zweg-stefan-entre-brasil-y-la-argentina (consultado el 19 de enero de 2014).

Bajas, María Paz, «Montaje del álbum fotográfico de Tierra del Fuego», *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 6, diciembre de 2005, en: http://www.antropologiavisual.cl/bajas_fotografia.htm(consultado el 18 de enero de 2014)

Baudrillard, Jean, «Subjective Discourse or theNon-functional System of Objects», en: Fiona Candlin, Raiford Guins, (eds.), *The Object Reader,* Routledge, Nueva York, 2009.

Bielskyte, Monika, «Marc Garanger in Some/Things Magazine Chapter004 [Entrevista a Marc Garan-ger]», *Some/Things Magazine*, 1 de junio de 2011, en:http://www.someslashthings.com/blog/marc garanger-in-somethings-magazine-chapter004html (consultado el 17

de enero de 2014)

Boreth Ly, «Devastated Vision(s): The Khmer Rouge Scopic Regime in Cambodia», *Art Journal*, vol. 62, núm. 1, primavera de 2003, pp. 66-81, http://www.jstor.org/stable/3558470 (consultado el 17 de enero de 2014).

Cadava, Eduardo, «Trees, Hands, Stars, and Veils: The Portrait in Ruins», en: Fazal Sheikh, *Portraits,* Steidl, Göttingen, 2011, en: http://www.fazalsheikh.org/download/essays/cadava_portraits.pdf (consultado el 3 de enero de 2014).

Chandler, David, (trad.), *The Friends Who Tried to Empty the Sea. Eleven Cambodian Folk Tales*, Centre of Southeast Asian Studies Working Papers/Monash University, núm. 8, 1976.

Chandler, David, «Facing Death: Photographs from S-21», *Photographers International*, núm. 19, 1995, pp. 14-22.

Chandler, David, «The Pathology of Terror in Pol Pot's Cambodia», en: Chris Riley, Douglas Niven, (eds.), *The Killing Fields*, Twin Palms, Santa Fe,1996, pp. 102-109.

De la Cruz Lichet, Virginia, «Fotografía post-mortem. Viaje póstumo», *Revista Cuartoscuro*, año XIV, núm. 87, diciembre 2007-enero 2008, pp. 16-22.

De la Vega Alfaro, Eduardo, «Álvarez Bravo, cinematógrafo», *Luna Córnea*, México Cinema, núm. 24, 2002, pp. 80-91, en: http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_24 (consultado el 18 de enero de 2014).

Eileraas, Karina, «Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership, and Feminist Resistance», *MLN*, vol. 118, núm. 4, septiembre 2003 (versión francesa), pp. 807-840, en: https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/mln/v118/118.4eileraas.html (consultado el 5 deenero de 2014).

Estrin, James, «Unwilling subjects in the AlgerianWar», *Lens. Photography, Video and Visual Journalism/The New York Times*, 14 de mayo de 2010, en: http://lens.blogs.nytimes.com/2010/05/14/showcase-161/?_php=true&_type=blogs&_r=0 (consultado el 17 de enero de 2014).

Fanon, Frantz, «Algeria Unveiled», en: *A Dying Colonialism,* Grove Press, Nueva York, 1965, pp. 35- 67.

Flusser, Vilém, «The gesture of writing», *Flusser Studies,* núm. 8, mayo de 2009, en: http://www.flu- serstudies.net/pag/archive08.htm (consultado el 3 de enero de 2014).

Gardham, Duncan, Paul Cruickshank, «Abu Ghraib abuse photos "show rape"», *The Telegraph*, 27 demayo de 2009, en: http://

www.telegraph.co.uknews/worldnews/northamerica/usa/5395830/AbuGhraib-abuse-photos-show-rape.html (consultado en julio de 2012).

Glaister, Dan, Julian Borger, «1,800 new pictures add to US disgust», *The Guardian*, 13 de mayo de 2004, en: http://www.theguardian.com/world/2004 may/13/iraq.usa (consultado el 18 de enero de 2014).

Harding, Luke, «After Abu Ghraib», *The Guardian,* 20 de septiembre de 2004, en: http://www.guardian.co.uk/world/2004/sep/20/usa.iraq (consultado en julio de 2012).

Havemann, Ernest, «The Search for the Mysterious J.D. Salinger», *Life Magazine*, 3 de noviembre de 1961, pp. 129-144, en: http://books.google.com.mx/books?id=flMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+magazine+november+3+1961&hl=en&s=X&ei=UpfHUrftHIHg2QXxtYCICw&ved=0CCkQ6WAA#v=onepage&q&f=false (consultado el 3 de enero de 2014).

Hersh, Seymour M., «Chain of Command», *The New Yorker*, 17 de mayo de 2004, en: http://www.newyorker.com/archive/2004/05/17/040517fa_fact2#ixzz2770QJSgP (consultado el 18 de enero de 2014).

Hersh, Seymour M., «The General's Report», *The New Yorker,* 25 de junio de 2007, en: http://www.newyorker.com/reporting/2007/06/25/070625fa_fact_hersh (consultado el 18 de enero de 2014).

Hersh, Seymour M., «Torture at Abu Ghraib», *The New Yorker*, 10 de mayo de 2004, en: http://www.newyorker.com/archive/2004/05/10/040510fa_fact?currentPage=all (consultado el 18 de enero de 2014).

Hinton, Alexander Laban, «Songs at the Edge of Democratic Kampuchea», en: Anne Ruth Hansen, Judy Ledgerwood, (eds.), *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History, and Narrative in Honor of David Chandler*, Cornell University Southeast Asian Program Publications, Ithaca, 2008, pp. 71-91.

Hinton, Alexander Laban, «The Perpetrator, the Victim, and the Witness», *Manoa*, In the Shadow of An-gkor: Contemporary Writing from Cambodia, vol. 16, núm. 1, verano de 2004, pp. 137-153, en: http://www.jstor.org/stable/4230295 (consultado el 18 de enero de 2014).

Hughes, Rachel, «Nationalism and Memory at the Tuol Sleng Museum of Genocide Crimes, Phnom Penh, Cambodia», en: Katharine Hodgkin, Susan-nah Radstone (eds.), *Memory, History, Nation. Contested Pasts*,

Transaction Publishers, New Jersey, 2006, pp. 175-192.

Hughes, Rachel, «The Abject Artefacts of Memory: The 1997 Museum of Modern Art New York Exhibition of Photographs from Cambodia's Genocide», *Media, Culture & Society*, vol. 25, 2003, pp. 23–44.

Hüppauf, Bernd, «Emptying the Gaze: Framing Violence through the Viewfinder», *New German Critique,* núm. 72, otoño de 1997, pp. 3-44, en:http://www.jstor.org/discover/10.2307/488567?uid=3738664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21103297004 (consultado el 18 de enero de 2014).

Junod, Tom, «The Falling Man», *Esquire*, 8 de sep-tiembre de 2009, en: http://www.esquire.com/fea-tures/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN (consultado el 19 de enero de 2014).

Kapil, Bhanu, «Corpse», 27 de mayo de 2012, entrada del blog *Was Jack Kerouac a Punjabi?*, en: http://jackkerouacispunjabi.blogspot.mx/2012/05corpse.html?q=corpse (consultado el 17 de enero de 2014).

Lathbury, Roger, «Betraying Salinger», *New York Magazine*, 4 de abril de 2010, en: http://nymag.com/arts/books/features/65210/# (consultado el 16 de enero de 2014).

Laurent, Olivier, «Marc Garanger's Femmes Algérien-nes», *British Journal of Photography*, 2010, en: http://www.bjp-online.com/british-journal-of-pho-tography/profile/1651168/nyph-2010-marc-garan-ger-femmes-algeriennes#ixzz2BdDTALG9 (consul-tado el 21 de febrero de 2013).

Ledgerwood, Judy, «The Cambodian Tuol Sleng Museum of Genocidal Crimes. National Narrative», en David E. Lorey, William H. Beezley, (eds.), *Genocide, collective violence and popular memory: the politics of remembrance in the twentieth century*,

Scholarly Resources, Wilmington, 2002, pp. 103-122.Marston, John, «Metaphors of the Khmer Rouge», en: May M. Ehihara, *et. al.* (eds.), *Cambodian Cul-ture since 1975: Homeland and Exile*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, pp. 105-118.

Mayer, Jane, «A Deadly Interrogation», *The New Yorker,* 14 de noviembre de 2005, en: http://www.newyorker.com/archive/2005/11/14/051114fa_fact#ixzz277DmhtY1 (consultado el 18 de enero de 2014).

Michaels, Eric, «New Technologies in the Outback and Their Implication», *Media Information Australia*, núm. 38, 1985, pp. 69-70.

Miller, Steve, *et. al*. *Sharing a Wailwan Story*, Museum of Applied Arts and Sciences (Powerhouse Muse-um), Sydney, 1999, en: http://www.powerhousemuseum.com/pdf/publications/

wailwan_education_notes.pdf (consultado el 18 de enero de 2014).

Naggar, Carole, «The Unveiled: Algerian Women», en: Liz Heron, Val Williams (eds.), *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*, I.B.Tauris, Londres, 1996, pp. 422-426.

Naggar, Carole, «Women Unveiled: Marc Garanger's Contested Portraits of 1960s Algeria», *Lightbox/Time*, 23 de abril de 2013, en: http://lightbox.time.com/2013/04/23/women-unveiled-marc-garangers-contested-portraits-of-1960s-algeria/#12 (consulta-do el 18 de enero de 2014).

Peterson, Nicolas, «The Changing Photographic Contract. Aborigines and Image Ethics», en: Christopher Pinney, Nicolas Peterson (eds.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Durham, 2003, pp. 119-142.

Ruby, Jay, «The belly of the beast: Eric Michaels and the anthropology of visual communication», *Continuum. The Australian Journal of Media & Culture*, Communication and Tradition: Essays after Eric Michaels, Tom O'Regan (ed.), vol. 3, núm. 2, 1990, pp. 53-98.

Said, Edward, «In the Shadow of the West» [entrevista con Jonathan Crary y Phil Mariani], *Wedge*, The Imperialism of Representation, The Representation of Imperialism, núm. 7/8, invierno/primavera, 1984, pp. 4-11.

Salinger, J.D., «Hapworth 16, 1924», *The New Yorker*, 19 de junio de 1965, p. 32-113.

Scherer, Michael, Mark Benjamin, «Standard operating procedure. Chapter 1: Oct. 17-22, 2003», «Dehumanization. Chapter 2: Oct. 24-25, 2003», «Se-xual exploitation», Chapter 3: Oct. 28-29, 2003», «Electrical wires, Chapter 4: Nov. 1-4, 2003», «Othe government agencies. Chapter 5: Nov. 4-5, 2003», «Dog pile. Chapter 6: Nov. 7-9, 2003», «Lacerations. Chapter 7: Nov. 17-Dec. 9, 2003», «Working dogs. Chapter 8: Dec. 12-30, 2003», «Mentally deranged. Chapter 9: Nov. 4-Dec. 2, 2003», Salon, 14 de mar-zo de 2006, en: http://www.salon.com/topic/the_abu_ghraib_files/ (consultado en julio de 2012).

Scobie, Claire, «The return of the bones», Meanjin, vol. 68, núm. 4, verano de 2009, pp. 126-135.

Scott, Janny, «From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined», *The New York Times*, 6 de octubre de 2006, en: http://www.nytimes.com/2006/10/06/ arts/design/06leib html?pagewanted=all (consultado el 18 de enero de 2014).

Sekula, Allan «The Body and the Archive», *October*, vol. 39, invierno de 1986, pp. 3-64, en: http://www.jstor.org/stable/778312 (consultado el 3 de enero de 2014).

Soth Polin, «The Diabolic Sweetness of Pol Pot», *Manoa*, In the Shadow of Angkor: Contemporary Writing from Cambodia, vol. 16, núm. 1 verano de 2004, pp. 21-25, en: http://www.jstor.org/stable/4230270 (consultado el 18 de enero de 2014).

Taussig, Michael, «Culture of Terror - Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture», en: Alexander Laban Hin-ton, (ed.), *Genocide: An Anthropological Reader*, Blackwell, Massachusetts, 2002, pp. 164-191.

Taussig, Michael, «Terror as Usual: Walter Benjamin's Theory of History as a State of Siege», *Social Text*, núm. 23, otoño-invierno de 1989, pp. 3-20, en: http://www.jstor.org/stable/466418 (consultado el 3 de enero de 2014).

Zernike, Kate, «Detainees Describe Abuses by Guard in Iraq Prison», *New York Times*,12 de enero de 2005,en: http://www.nytimes.com/2005/01/12inter-national/12abuse.html?_r=4& (consultado el 18 de enero de 2014).

Material audiovisual y sonoro

«Exposing the truth of Abu Ghraib. Anderson Cooper interviews whistleblower Joe Darby», *60 minutes*, 10 de diciembre de 2006, en: http://www.cbsnews.com/news/exposing-the-truth-of-abu-ghraib/ (consultado el 18 de enero de 2014).

«Strange Fruit: Anniversary of a Lynching» [Testimonios del linchamiento de Thomas Shipp y Abram Smith], National Public Radio/Radio Diaries, 6 de agosto de 2010, en: http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=129025516 (consultado el 18 de enero de 2014).

Allen, James, *Without Sanctuary [video de introducción]*, en: http://withoutsanctuary.org/main.html (consultado el 18 de enero de 2014).

Garanger, Marc, *Marc Garanger, photoresistant* [entrevista], *Le Mag DarQroom* en: http://vimeo.com/38356019 (consultado el 17 de enero de 2014).

Ho Van Thay, (cam.), *1979 Vietnamese S-21 Film Footage,* Archivo de Ho Chi Minh City Television, Archivo Documentation Center of Cambodia, 1979.

Kass, Doug (dir.), *Behind the Walls of S-21. Oral Histories from Tuol Sleng*

Prison, Phnom Penh, Do-cumentation Center of Cambodia, 2007.
Okazaki, Steven (dir.), *The Conscience of Nhem En*, Berkeley, Farallon Films, 2008.

Rithy Panh, (dir.), *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, Institut National de l'audiovisuel, Camboya/Francia, 2003.

Salerno, Shane (dir.), *Salinger*, The Story Factory, 2013.

Recursos en línea

Cambodian Genocide Data Bases (CGDB), Yale Unversity: http://www.yale.edu/cgp/databases.html (consultado 16 de enero de 2014).

Documentation Center for Cambodia: www.dccam.org (consultado 16 de enero de 2014).

Facing Death: Portraits from Cambodia's Killing Fields, Center for Holocaust and Genocide Studies, University of Minnesota: http://chgs.umn.edu/museum/exhibitions/cambodian/s21.html

Marc Garanger [base de datos de sus fotografías]: http://www.marcgaranger.com (consultado 16 de enero de 2014).

Marc Garanger, La Guerre d' Algérie vue par un appelé du contingent, Chambre avecVues:http://chambre-avec-vues.com/?prdid=117261&secid=51&pag=2# (consultado el 16 de enero de 2014).

Sleeping Beauty II. Grief, Bereavement and the Fa-mily in Memorial Photography. American & European Traditions: http://www.sleepingbeauty2.com/ (consultado el 16 de enero de 2014).

The Abu Ghraib Files, *Salon,* 14 de marzo de 2006: http://www.salon.com/topic/the_abu_ghraib_files (consultado el 16 de enero de 2014).

The Extraordinary Chambers at the Courts of Cambodia, transcripciones del Caso 001: Kaing Guek Eav conocido como «Comrade Duch»: http://www.eccc.gov.kh/ (consultado el 16 de enero de 2014).

The Thanatos Archive. Early memorial photography: http://thanatos.net (consultado el 16 de enero de 2014).

Tuol Sleng. Photographs from Pol Pot's Secret Prison: http://www.tuolsleng.com (consultado el 16 de ene-ro de 2014).

Without Sanctuary. Photographs and Postcards of Lynchings in America:

http://withoutsanctuary.org/main.html (consultado el 16 de enero de 2014).

Imágenes

Listado de imágenes fotográficas a las que se hace referencia enumeradas de acuerdo a su orden de aparición en cada capítulo.

Retrato involuntario

Lotte Jacobi, [*Retrato de J.D. Salinger*], Nueva York, 1950, Colección Lotte Jacobi, Universidad de New Hampshire, en: http://en.wikipedia.org/wiki/File:JD_Salinger.jpg (consultado el 3 de enero de 2014).

Ted Russell, [*Perdido en sus pensamientos, el Autor Salinger emerge brevemente de su cercado retiro en Cornish, N.H.*], Cornish, New Hampshire, 1961, fotografía publicada en el artículo de Ernest Havemann, «The Search for the Mysterious J.D. Salinger», *Life Magazine*, 3 de noviembre de 1961, p. 129, en:http://books.google.com.mx/books?id=flMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+magazine+november+3+1961&hl=en&sa=X&ei=UpfHUrftHIHg2QXxtYCICw&ved=0CCkQ (consultado el 3 de enero de 2014).

Ted Russell, [*Debajo de la barda de madera que protege a la casa Salinger, el perro de la familia echa un vistazo poco salingeriano a los transeúntes*], Cornish, New Hampshire, 1961, fotografía publicada en el artículo de Ernest Havemann,

«The Search for the Mysterious J.D. Salinger» [*En busca del misterioso J.D. Salinger*], *Life Magazine*, 3 de noviembre de 1961, p. 144, en: http://books.google.com.mx/books?

id=flMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+magazine+november+3+1961&hl=en&sa=X&ei=UpfHUrftHIHg2QXxtYCICw&ved=0CCkQ (consultado el 3 de enero de 2014).

Ted Russell, [*El nombre de Salinger en un buzón rural, su única señal ante el mundo es estrictamente para el cartero, no el público*] Cornish, New Hampshire, 1961, fotografía publicada en el artículo de Ernest Havemann, «The Search for the Mysterious J.D. Salinger» [*En busca del misterioso J.D. Salinger*], *Life Magazine*, 3 de noviembre de 1961, p. 130., en: http://books.google.com.mx/books?id=flMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+magazine+november+3+1961&hl=en&sa=X&ei=UpfHUrftHIHg2QXxtYCICw&ved=0CCkQ (consultado el 3 de enero de 2014).

Ted Russell, [*Evidencia de que los Salinger están en casa, el Borgward de la familia y el viejo Jeep en un claro al otro lado del camino de la casa en Cornish*] Cornish, New Hampshire, 1961, fotografía publicada en el artículo de Ernest Havemann, «The Search for the Mysterious J.D. Salinger» [*En busca del misterioso J.D. Salinger*], *Life Magazine*, 3 de noviembre de 1961, p. 135, en: http://books.google.com.mx/books?id=flMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+magazine+november+3+1961&hl=en&sa=X&ei=UpfHUrftHIHg2QXxtYCICw&ved=0CCkQ (consultado el 3 de enero de 2014).

Paul Adao, [*Jerome D. Salinger (1919-2010) en 1988, claramente fotografiado en contra de su voluntad en un estacionamiento de un supermercado*],West Lebanon, New Hampshire, 1988, en: http://www.welt.de/kultur/literaris-chewelt/article111578995/Salinger-hat-noch-fuenfzehn-Buecher-geschrieben.html (consultado el 4 de enero de 2014).

Paul Adao, [*Salinger caminando a su Toyota azul, afuera del supermercado Purity Supreme*], West Lebanon, New Hampshire, 1988, en: http://i9.photobucket.com/albums/a66/GLIMMERBOY/GLIMMERBOY6/SALINGER1.jpg (consultado el 16 de enero de 2014).

Paul Adao, [*Salinger con las llaves de su Toyota azul en la mano, afuera del supermercado Purity Supreme*], West Lebanon, New Hampshire, 1988, en: http://i9.photobucket.com/albums/a66/GLIMMERBOY/GLIMMERBOY6/SALINGER2.jpg (consultado el 16 de enero de 2014).

Paul Adao, [*J.D. Salinger con puño cerrado frente a la cámara de Adao, afuera del supermercado Purity Supreme*], West Lebanon, New Hampshire, 1988, fotografía publicada en la portada del New York Post en abril de 1988, la imagen puede encontrarse en: http://

www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/7095936/JD-Salinger-author-of-Catcher-in-the-Rye-dies-aged-91.html (consultado el 16 de enero de 2014).

Paul Adao, [*J.D. Salinger con puño cerrado y Steve Connolly al fondo con cámara, afuera del super-mercado Purity Supreme*], West Lebanon, New Hampshire, 1988, fotografía publicada en el artículo: «Muere el escritor J.D. Salinger. Obituario», *El Mundo*, 29 de enero de 2010, en: http://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/28/cultura/1264702845.html (consultado el 16 de enero de 2014).

Walker Evans, *Subway Portraits* [*Dos mujeres con sombrero en el metro de Nueva York*], Nueva York, 1938–1941, National Gallery of Art, Washington, John Wilmerding Fund, p. 26, en: http://www.nga.gov/exhibitions/2012/ispy/ispy.pdf (consultado el16 de enero de 2014).

Walker Evans, *Subway Portraits* [*Hombre, infante y periódico en el metro de Nueva York*],Nueva York, 1941, National Gallery of Art, Washington, Gift of Mr. and Mrs. Harry H. Lunn Jr. in Honor of Jacob Kainen and in Honor of the 50th Anniversary of the National Gallery of Art, p. 27, en: http://www.nga.gov/exhibitions/2012/ispy/ispy.pdf (consultado el 16 de enero de 2014).

Walker Evans, *Subway Portraits* [*Dos hombres con boina y mujer en el metro de Nueva York*], Nueva York, 1938–1941, National Gallery of Art, Washington, Gift of Kent and Marcia Minichiello, p. 29, en: http://www.nga.gov/exhibitions/2012/ispy/ispy.pdf (consultado el 16 de enero de 2014).

Souvenir del linchamiento

G.H. Farnum, [*El linchamiento de Laura Nelson y su hijo, varias docenas de espectadores*], Okemah, Oklahoma, 25 de mayo de 1911, Colección de James Allen y John Littlefield, en: http://withoutsanctuary.org/pics_34.html (consultado el 17 de enero de 2014).

G.H. Farnum, [*El cadáver descalzo de Laura Nelson, con estampa en el reverso que dice «unmailable»*], Okemah, Oklahoma, 25 de mayo de 1911, Colección de James Allen y John Littlefield, en: http://withoutsanctuary.org/pics_33.html (consultado el 17 de enero de 2014).

G.H. Farnum, [*Linchamiento de Lawrence Nelson*], Okemah, Oklahoma, 25 de mayo de 1911, en: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/

en/thumb/2/2c/Lawrence_Nelson_high_res.jpg/373px-Lawrence_Nelson_high_res.jpg (consultado el 18 de enero de 2014).

Lawrence Beitler, [*El linchamiento de Thomas Shipp y Abram Smith, una gran concurrencia de linchadores*], Marion, Indiana, 7 de agosto de 1930, Colección de James Allen y John Littlefield, en: http://withoutsanctuary.org/pics_27.html (consultado el 18 de enero de 2014).

Lawrence Beitler, [*Fotografía enmarcada del linchamiento de Thomas Shipp y Abram Smith. Escrito a lápiz sobre marialuisa: «Bo señalando a su negro». Entre el vidrio del marco y la marialuisa, cabello de las víctimas*], Marion, Indiana, 7 de agosto de 1930, Colección de James Allen y John Littlefield, en: http://withoutsanctuary.org/pics_28.html (consultado el 18 de enero de 2014).

Fotógrafo desconocido, [*Silueta del cuerpo del afroamericano Allen Brooks colgando del Elk's Arch, rodeado de espectadores. Postal enviada el 11 de junio de 1910, desde Dallas, Texas, al Dr. J.W.F. Williams, La Fayette, Chirstian County, Kentucky. Texto impreso en el borde: «ESCENA DE LINCHA-MIENTO, DALLAS, MARZO 3, 1910». Escrito con lápiz: «Todo bien y me gustaría recibir una carta de tu parte. Bill, Este sí que era un Grupo Rudo». Mensaje escrito al reverso: «Bueno John, este es un regalito de un gran día que tuvimos en Dallas, marzo 3, un negro fue colgado por atacar a una niña de tres años. Vi esto al mediodía. Yo estaba muy dentro del grupo. Puedes ver al negro colgado del poste de teléfonos»*], Dallas, Texas, 13 de marzo de 1910, Colección de James Allen y John Litt-lefield, en: http://withoutsanctuary.org/pics_07.html (consultado el 17 de enero de 2014).

Fotógrafo desconocido, [*Cuerpo quemado de Jesse Washington suspendido de un poste. Mensaje escrito al reverso: «Este es el asado (barbecue) que tuvimos ayer por la noche mi imagen está a la izquierda marcada con una cruz tu hijo Joe»*], Robinson, Texas, 16 de mayo de 1916, Colección de James Allen y John Littlefield, en: http://withoutsanctuary.org/pics_07.html (consultado el 17 de enero de 2014).

Las imágenes producidas dentro de la prisión de Abu Ghraib, Irak, 2003, a las que se hace referencia pueden encontrase en: «The Abu Ghraib Files», *Salon*, 14 de marzo de 2006, en: http://www.salon.com/topic/the_abu_ghraib_files (consultado el 18 de enero de 2014).

Fotógrafo desconocido, [*El linchamiento de Leo Frank*], Marietta, Georgia, 17 de agosto de 1915, Colección de James Allen y John Littlefield, en: http://withoutsanctuary.org/pics_31.html (consultado el 17 de enero de 2014).

Fotógrafo desconocido, [*El linchamiento de Will James. Postal compuesta de cinco imágenes: al centro un retrato de Will James y tres escenas de su linchamiento. En la esquina superior derecha imagen del sitio donde fue linchado Henry Salzer, la misma noche que Will James*], Cairo, Illinois, 11 de noviembre de 1909, Colección de James Allen y John Littlefield, en: http://withoutsanctuary.org/pics_47.html (consultado el 17 de enero de 2014).

Fotógrafo desconocido, [*Bennie Simmons, vivo, empapado en aceite de carbón antes de que le prendieran fuego*], Anadarko, Oklahoma, 13 de junio de 1913, Colección de James Allen y John Littlefield, en: http://withoutsanctuary.org/pics_04 (consultado el 17 de enero de 2014).

La cámara de Nhem En

Las imágenes producidas dentro de la prisión de Tuol Sleng/S-21, Phom Penh, *circa.* 1975-1979, a las que se hace referencia pueden encontrase en: Chris Riley, Douglas Niven, (eds.), *The Killing Fields*, Twin Palms, Santa Fe, 1996; y en: Tuol Sleng. Photographs from Pol Pot's Secret Prison: http://www.tuolsleng.com (consultado el 17 de enero de 2014).

Los rostros revelados

Los retratos para cartas de identidad producidos por Marc Garanger, Argelia, 1960, a las que se hace referencia pueden encontrase en: http://www.marcgaranger.com (consultado el 17 de enero de 2014); en: Marc Garanger, *Femmes Algériennes 1960*, Paris, Contrejour, 1982; y en: Carole Naggar, «Women Unveiled: Marc Garanger's Contested Portraits of 1960s Algeria», *Lightbox/Time*, 23 de abril de 2013, en: http://lightbox.time.com/2013/04/23/women-unveiled-marc-garangers-contested-portraits-of-1960s-algeria/#12 (consultado el 18 de enero de 2014).

Otras fotografías de Marc Garanger producidas en Argelia, 1960, incluyendo imágenes de campos de reagrupamiento y aldeas destruidas, así como escenas de la vida diaria de mujeres argelinas pue-den encontrarse en: Marc Garanger, *La Guerre d' Algérie vue par*

un appelé du contingent, Chambre avec Vues, en: http://chambre-avec-vues.com/?prdid=117261&secid=51&pag=2# (consultado 16 de enero de 2014).

La mirada robada

Las fotografías de Martin Gusinde, Tierra del Fuego, 1923, a las que se hace referencia pueden encontrase en: Anne Chapman, *Hain: Selknam Initiation Ceremony,* Zagier & Urruty Publicaciones, Buenos Aires, 2008.

Julius Popper, [*Expedición Popper. Tierra del Fuego. Álbum fotográfico obsequiado al presidente argentino Miguel Ángel Juárez Celman*], Tierra del Fuego, 1887, Museo del Fin del Mundo, Ushuaia, Argentina, las fotografías de Popper incluidas en el álbum se pueden consultar en: María Paz Bajas,«Montaje del álbum fotográfico de Tierra del Fuego», *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 6, diciembre de 2005, en: http://www.antropologiavisual.cl/bajas_fotografia.htm (consultado el 18 de enero de 2014).

Fotógrafo desconocido, [*Grupo de selk'nam en Europa junto a su captor Maurice Maître*], Jardin de Aclimatation Anthropologique, París, 1889, en: http://pehueneditores.blogspot.mx/2012/03/memoria-e-imaginarios.html (consultado el 18 de enero de 2014).

Fotógrafo desconocido, [*David Lindsay con una niña aborigen ante la cámara de la expedición*], fotografía de la Elder Scientific Exploring Expedition, Gran Desierto Victoriano, Australia, 1891, Royal Anthropological Institute, en: Christopher Pinney, Nicolas Peterson (eds.) *Photography's Other Histories,* Duke University Press, Durham, 2003, p. 122.

Charles Kerry/Kerry and Co., [*Ceremonia de iniciación bora del grupo Wailwan*], de la serie: *Aboriginal Mystic Bora Ceremony*, Nueva Gales del Sur, Australia, *circa* 1895, Powerhouse Museum, Sydney, en: Steve Miller, *et. al., Sharing a Wailwan Story*, Museum of Applied Arts and Sciences (Powerhouse Museum), Sidney, 1999, p. 28, en: http://www.powerhousemuseum.com/pdf/publications/wailwan_education_notes.pdf (consultado el 18 de enero de 2014).

La soledad de los cadáveres

Robert C. Wiles, [*En la base del Edificio Empire State el cuerpo de Evelyn McHale reposa tranquilo en un grotesco féretro, su cuerpo caído incrustado sobre un automóvil*], Nueva York, 1947, *Life Magazine*, 12 de mayo de 1947, p. 43, en: http://books.google.com.mx/books?id=ZEgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+magazine+12+mayo+1947&hl=en&sa=X&ei=a2PbUrWeMo_BoATJxoCoDQ&ved=0CCsQ6A (consultado el 18 de enero de 2014).

Andy Warhol, *Suicide (Fallen Body)*, 1962, Menil Collection, en: Jane Daggett Dillenberger, *The Reli-gious Art of Andy Warhol*, The Continuum Publishing Company, Nueva York, 1998, p. 68.

Annie Leibovitz, Sin título [*Cadáver de Susan Sontag*], sin lugar, sin fecha, en: *Annie Leibovitz. A Photographer's Life*, 1990-2005, San Diego Mu-seum of Art Working Exhibition Checklist, 2006, p. 34, en: http://www.tfaoi.com/cm/4cm/4cm526.pdf (consultado el 18 de enero de 2014) y en el libro Annie Leibovitz, *A Photographer's Life*, 1990- 2005, Random House, Nueva York, 2006, s/n.

Annie Leibovitz, *Seattle* [*Susan Sontag a punto deser trasladada en avión*], Seattle, Washington, noviembre 15, 2004, en: Annie Leibovitz, *Annie Leibovitz. A Photographer's Life, 1990-2005*, San Diego Museum of Art Working Exhibition Checklist, 2006, p. 34, en: http://www.tfaoi.com/cm/4cm/4cm526.pdf (consultado el 18 de enero de 2014) y en el libro Annie Leibovitz, *A Photographer's Life*, 1990-2005, Random House, Nueva York, 2006, s/n.

Richard Drew, *The Falling Man*, Nueva York, 2001, en: Tom Junod, «The Falling Man», *Esquire*, 8 de septiembre de 2009, en: http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN (consulta-do el 19 de enero de 2014).

Fotógrafo desconocido, [*Stefan Zweig y Charlotte Altmann, yacen juntos, una vez consumado el suicidio*], Persépolis, 1942, en: Alberto Armendariz, «Zweg [sic] Stefan: Entre Brasil y la Argentina», *La Nación*, 17 de febrero de 2012, en: http://www.lanacion.com.ar/1448702-zweg-stefan-entre-brasil-y-la-argentina (consultado el 19 de enero de 2014).

Hippolyte Bayard, [*Autorretrato como hombre ahogado*], París, 1840, Société Française de Photographie, en: Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abbeville Press, Nueva York, 1989, p.33.

Manuel Rojas, [*Cadáver de Ana María Regina Teuscher Kruger*], ciudad de México, 1968, en: http://amrtk.files.wordpress.com/2008/12/ana-maria-teuscher-kruger.jpg?w=497 (consultado el 19 de enero de

2014), otra versión de la imagen puede encontrarse en: Jorge Buendía, *et. al.*, *1968. Un archivo inédito*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/El Universal, México, 2008, p. 246.

Héctor García, *Tlatelolco*, *Ciudad de México*, ciudad de México, 1968, La Fundación María y Héctor García, en: http://www.fundacionarchivohectorgarcia.net/?_escaped_fragment_=2-de-octubre/zoom/c1m19/image1xn2 (consultado el 19 de enero de 2014).

Fotógrafo desconocido, [*Familia japonesa bañando a su padre muerto*], Yokohama, Japón, *circa* 1875, en: http://www.sleepingbeauty2.com/pages/image%20pages/73.html (consultado el 19 de enero de 2014).

Algunas fotografías de Juan de Dios Machain pueden encontrarse en: «El arte ritual de la muerte niña», Gutierre Aceves (coord.), *Artes de México*, no. 15, 2.ª edición, 1998.

Enrique Metinides, *Lago de Xochimilco, Ciudad de México, 1960* [*rescate de un cuerpo en Xochimilco con público reflejado en el agua*], Xochimilco,1960, en: Enrique Metinides, *101 Tragedies of*

Enrique Metinides, Trisha Ziff (ed.), Aperture, Nueva York, 2012, p. 45.

Manuel Álvarez Bravo, Obrero en huelga asesinado, Tehuantepec, 1934, The Metropolitan Museum of Art, Ford Motor Company Collection, en: http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/265454?rpp=20&pg=1&ft=*&where=Mexico&who=Manuel+Alvarez+Bravo&pos=4 (consultado el 19 de enero de 2014).

Acerca del autor

Marina Azahua (Ciudad de México, 1983) es ensayista, narradora y traductora. Historiadora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y maestra en escritura creativa y edición por la Universidad de Melbourne, Australia, ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y de la Fundación para las Letras Mexicanas. Es autora de *Ausencia compartida. Treinta ensayos mínimos ante el vacío* (2013), libro ganador del Certamen Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz 2012, en el área de ensayo. Ha colaborado en publicaciones de México, Australia y Estados Unidos, entre ellas *Casa del tiempo, El jolgorio cultural, Este país, La peste, Límulus, Los suicidas, Lumina, Pliego 16, Swamp, The Lifted Brow, Tierra adentro* y *Yagular*. Vive en la ciudad de México.

Este libro fue escrito con el apoyo del programa «Jóvenes creadores» del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y del «Programa de becas para la formación de jóvenes escritores» de la Fundación para las Letras Mexicanas.

Las fuentes en otras lenguas han sido traducidas por la autora, a menos de que se trate de ediciones traducidas.

Diseño de la colección: Estudio Úbeda

Avenida Presidente Masarik núm. 111, 2o. piso
Colonia Chapultepec Morales
C.P. 11570, México, D.F.
www.tusquetseditores.com

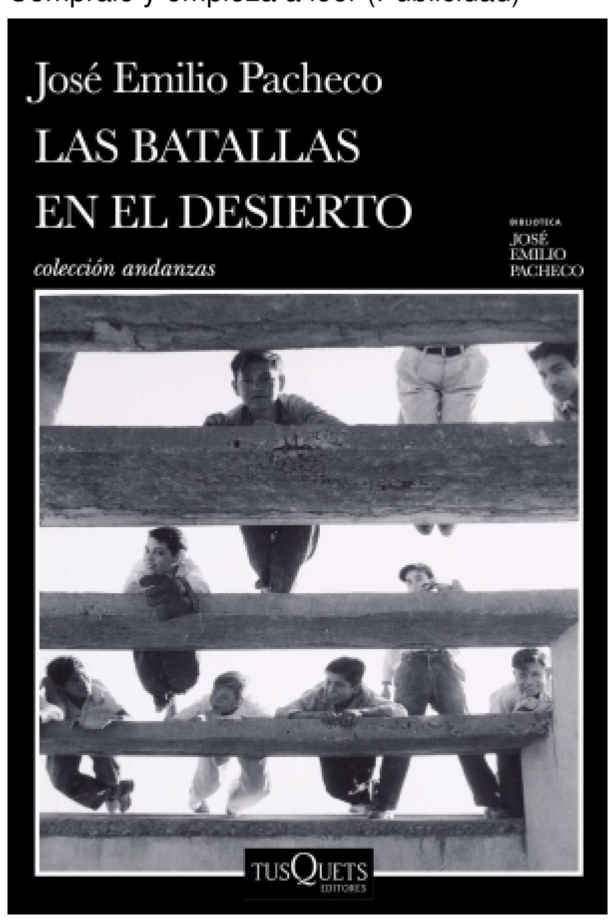
1.ª edición en Tusquets Editores México: marzo de 2014
ISBN: 978-607-421-519-9

Primera edición en formato epub: abril de 2014
ISBN: 978-607-421-555-7

Hecho en México
Conversión eBook: TYPE


Carlos Chimal
Tras las huellas de la ciencia
Un acercamiento universal
ENSAYO
TUSQUETS

culturas antiguas sino a nuestra contemporaneidad. Este recorrido a través de civilizaciones milenarias, de sus tecnologías y creaciones, nos llevará a los laboratorios y centros de investigación que hoy albergan a científicos de todas las nacionalidades, así como al escritorio de creadores e intelectuales de ayer y hoy. A fin de cuentas, seamos autores, inventores o lectores, estamos inmersos en el proyecto inacabable por comprender el mundo que nos tocó vivir.



Las batallas en el desierto

Pacheco, José Emilio

9786073912686

80

Un legado invaluable que nos invita a seguir leyendo, escribiendo y soñando México crecía vertiginosamente, el mundo atravesaba un momento angustioso, la Ciudad de México se convertía en una metrópoli moderna, todo parecía al alcance de la mano, el aire tenía un aroma a

novedad. La vida era una aventura, los niños jugaban a la guerra en Oriente Próximo: batallas en el desieron que se decidían en patios terregosos. Fue la época en que Carlos soñaba y recorría las calles de la colonia Roma con impaciencia propia de su edad. Aunque el mundo giraba presuroso, nada fue tan determinante para él cono el día en que conoció a la madre de su mejor amigo y en ella descubrió los resquemores que acompañan al primer amor y ponen fin a la infancia. Obra atemporal de la literatura mexicana y universal, José Emilio Pacheco recrea una época -la de un país que perdía su inocencia- y rescata ese momento en que nos despedimos de la niñez para arrojarnos al lacerante desafío que es crecer.

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)



La ciudad y sus muros inciertos (Edición mexicana)

Murakami, Haruki

9786073911467

552

Cómpralo y empieza a leer (Publicidad)